

Lessing.

Geschichte seines Lebens und seiner Schriften

von

Professor Dr. Erich Schmidt,
Director des Goethe-Archivs in Weimar.

Zweiten Bandes erste Abtheilung.

Berlin.
Weidmannsche Buchhandlung
1886.

Inhalt.

Seite

Zweites Buch. Von Berlin bis Wolfenbüttel.

V. Capitel. Laokoon.
Vorgeschichte 1
Analyse 12
Grundsätze 29
Anwendungen 31, 38
✓Diderot 41
Winckelmann 2, 49
Herder 51
Berlin 53

VI. Capitel. Hamburg.
1. Die Hamburgische Dramaturgie 60
Vorgeschichte 61
Die Truppe 69
Kritik der Darstellung 75
„Die Matrone von Ephesus" 80
„Der Schlaftrunk" 89
Deutsche Komödie 90
Französische Komödie 94
Deutsche Tragödie 95
Französische Tragödie 100
Theorie, Aristoteles 111
Ausgang 122
Theaterkrieg 127
2. Die Klotzischen Händel.
Klotzens Leben und Schriften 132
„Briefe antiquarischen Inhalts" 147
Wirkungen 158
„Wie die Alten den Tod gebildet" 163
3. Leben und Aussichten.
Umgebung 166
Bode und der Buchhandel 174
Pläne und Berufung 178

VII. Capitel. Emilia Galotti.
Entstehungsphasen 186
Analyse 191
Aufnahme 216
Wirkung auf das Geniedrama 221
„Spartacus“ 224
Geniezeit. Goethe 225
Beilage: „Emilia Galotti“ und Bandello 235

Drittes Buch. Wolfenbüttel.

I. Capitel. Der Bibliothekar. Frau Eva.
Eintritt und Erinnerungen 239
Die Guelferbytana 246
„Zur Geschichte und Litteratur“ 251
Kunsthistorisches 255
Deutsche Philologie 259
Fabel 265
Epigramm 272
Braunschweig. Der Erbprinz 278
Eva König 288
Wien 302, 316, 323
Italien 318
Kamenz 325
Mannheim 330
Ehe. Evas Tod 329, 343

Zweites Buch.

Von Berlin bis Wolfenbüttel.

V. Capitel. Laokoon.

> „Nicht alles, was die Kunst vermag, soll sie vermögen".
> „Das Genie lacht über alle Grenzscheidungen der Kritik",
> „und vieles muß das Genie erst wirklich machen, wenn
> wir es für möglich erkennen sollen".

Zu den wenigen Werken, die sich in weiten Kreisen der Nation das Ansehen nicht nur von classischen, sondern fast von kanonischen Büchern erobert haben, zählt Lessings „Laokoon". Noch fällt es uns schwer diese seltene Vereinigung von Strenge und Freisinn als eine historische Urkunde im Entwicklungsgang der deutschen Aesthetik abzuwägen, die prägnanten Hauptsätze von anderen vorbereitet zu finden, die Wucht ihrer Gebote hier und da zu bestreiten oder zu mildern und mit der dankbaren Bewunderung für den großen Torso die volle unbefangene Kritik, welcher jedes Denkmal einer abgelaufenen Epoche unterliegt, zu paaren. Lessing selbst wäre bei aller Schroffheit gegen voreiligen Widerspruch der letzte seiner Schrift die Geltung unantastbarer Gesetze beizumessen; aber heute und immer fort schlägt jede Berührung anregende Funken aus diesen Steinen, und wir haben in den scharf gezogenen Kreisen des „Laokoon" noch lange nicht ausgelernt. Einschränkend oder erweiternd schöpft der Aesthetiker neue Kraft und Klarheit aus Lessings Vorgang. Verirrungen der Poesie, Unarten der bildenden Künste wecken die unmuthige Frage: ward der „Laokoon" nicht auch für dich geschrieben?

Unsere Hochschulen haben ihre Lehrstühle für Archäologie und Kunstgeschichte, ihre Gipsmuseen und kunsthistorischen Apparate. Abgüsse, Stiche und Photographien schmücken allenthalben auch bescheidenere

Bürgerhäuser. Ausstellungen aller Art folgen rasch auf einander, die Galerien der Großstädte wimmeln von Schaulustigen, und der leichte Reiseverkehr fördert von Jahr zu Jahr im Mittelstande die Kenntnis hervorragender Denkmäler. Es gehört zum guten Ton Italien durchstreift zu haben. Schnell und billig trägt uns der Lloyddampfer zum attischen Gestade, wo der Tourist vor dem Parthenon der kürzlich in London beschauten Elgin Marbles gedenken mag. Es ist nicht leicht aus einer Zeit, wo des Praxiteles Hermes auf allen Kaminen thront und kein Berliner Bürgerkind den Gigantenfries aus Pergamon unbesehen läßt, zurückzutauchen in die Tage, da diesseits der Alpen die antiken Originale so dünn gesät und Gipse nur in ein paar Mittelpunkten des Kunstinteresses anzufinden waren. Die allerwenigsten deutschen Alterthumsfreunde, die ihren Horatius am Schnürchen hatten und sich täglich im genußreichen Besitz der alten Litteratur befestigten, weideten je ihr Auge an einem plastischen Werk anders, als daß sie ein unhandliches Kupferwerk wie die dankenswerthe Compilation Montfaucons aufschlugen. Im Bücherzimmer wurde mit vielen gelehrten Allegaten über nie geschaute Statuen verhandelt. Man trieb Aesthetik, wie man der Logik oblag, und hatte statt fruchtbarer Beispiele allgemeine Principien zur Hand.

Aber in der trostlosen Werkstatt eines altmärkischen Flickschusters erwachte ein hellenischer Genius, dem während peinvoller Lehrjahre die Vielwisserei des Saeculums eine strömende Sehnsucht nach dem Schönen nicht verschütten und die Pedanterie der Facultäten den tiefen Genuß der alten Dichter und Weisen nicht schmälern konnte: Johann Joachim Winckelmann. In der reizlosesten deutschen Landschaft betete der Schulmärtyrer Gleichnisse aus dem Homer und überhörte das Geplärr buchstabirender Kinder. Schon winkt ahnbevoll seiner verdurstenden Seele das Sehnsuchtsland Italien, für das er sich in Dresden, aus Barock und Rococo in antike Gefilde flüchtend, ausrüstete. Vor seinem werbenden Blick entschleierte sich die ferne Kunst des perikleischen Zeitalters, deren Wesen die „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst" (1755) in edler Einfalt und stiller Größe begründet fanden. So lehrte dann Winckelmanns Freund Oeser den Studenten Goethe nicht nur die Augen aufthun, sondern zugleich, das Ideal der Schönheit heiße Einfalt und

Stille. Mit dem Rufe, der einzige Weg zur Größe, ja zur Unnachahmlichkeit sei Nacheiferung der Griechen, aber ohne trügerische Makler, pflanzte der junge Forscher und Prophet das Banner des classischen Kunstidealismus auf und wies, des Gottes voll, mit dem Manieristen der Neuzeit auch den Realisten als Affen der gemeinen Natur aus dem Tempel der Kunst, worin der griechische Contour angebetet wurde. Alte medicinisch-philosophische Erwägungen und die Methode moderner Historiker genial aufnehmend, entwickelte er aus dem griechischen Klima die hellenische Kunstblüte, aus dem griechischen Leben und Glauben die Heiterkeit dieser hellenischen Kunst. Er brachte mit mystischer Entzückung sein frommes Opfer dar: die höchste Schönheit ruht in Gott. Eine pathetische Natur, weiß er im hohen Stil rauschender Perioden und großer Bilder sein Evangelium zu künden und die einzelnen Kunstwerke hinreißend zu beschreiben, ethische Motive gern herauskehrend. Die Marksteine zwischen Poesie und Plastik schieren seinen weitspurigen Schritt nicht im mindesten, und der Allegorie bleibt er blindlings zugethan. 1755 kommt er nach Italien, wie ein nordwärts Verbannter aufathmend in die geschmückte wärmere Heimat zurückkehrt. Der Plan, die Geschichte der antiken Kunst zu entfalten, war die Frucht seiner ersten Gänge durch Roms Gassen, Gärten und Säle. Er hat Griechenland nie gesehen, konnte aber divinatorisch die hellenische Kunst als als lebendigen, herrlich gegliederten Organismus, der da wird, auf eine Höhe steigt und allmählich sinkt, mit voller Rücksicht auf Bodenbeschaffenheit, Nationalcharakter, Verfassung, Lebensart darstellen. Seine Welt waren nicht die Bücher, und philologische Genauigkeit im Einzelnen wurde bei dem großen Wurfe nicht erstrebt. Indem er als Erster die Geschichte einer nationalen Kunst skizzirte, wies er der Culturgeschichte Herders, der Litteraturgeschichte Friedrich Schlegels den Weg. Er führte die Archäologie aus der Stube, ihr Befreier und geistiger Vater; er brach die Bahn für die Carstens und Thorwaldsen; er lehrte uns den Begriff des Stils und der Schule; er steckte unsrer Dichtung das ideale Ziel die Schönheit ebenda zu suchen, wo Homer und Sophokles sie gefunden hatten.

Grundverschieden nach seinen geistigen Anlagen, wurde Lessing in diesem antikisirenden Kunstidealismus der Bundesgenosse Winckelmanns. Der Moment ist festzustellen, wo der letztere mitten hinein tritt in

die Lectüre und philosophische Deduction, der Lessing und Moses huldigten. Dieser schreibt im December 1756: „Ich gehe mit Ihnen in die Schule der alten Dichter; allein wenn wir sie verlassen, so kommen Sie mit mir in die Schule der alten Bildhauer. Ich habe ihre Kunststücke nicht gesehen, aber Winckelmann (in seiner vortrefflichen Abhandlung von der Nachahmung der Werke der Griechen), dem ich einen feinen Geschmack zutraue, sagt, ihre Bildhauer hätten ihre Götter und Helden niemals von einer ausgelassenen Leidenschaft dahinreißen lassen. Man fände bei ihnen allezeit die Natur in Ruhe (wie er es nennt) und die Leidenschaften von einer gewissen Gemüthsruhe begleitet, dadurch die schmerzliche Empfindung des Mitleids gleichsam von einem Firnisse von Bewunderung und Ehrfurcht überzogen wird. Er führt den Laokoon z. E. an, den Virgil poetisch entworfen und ein griechischer Künstler in Marmor gehauen hat. Jener drückt den Schmerz vortrefflich aus, dieser hingegen läßt ihn den Schmerz gewissermaßen besiegen und übertrifft den Dichter um desto mehr, je mehr das bloße mitleidige Gefühl einem mit Bewunderung und Ehrfurcht untermengten Mitleiden nachzusetzen ist.“ So tritt zu den abstracten oder aus alten und französischen Tragödien geschöpften Erwägungen über das Mitleid auf einmal das Beispiel des plastischen „Laokon“; Winckelmanns Offenbarung über den Grundzug der antiken Bildhauerei wird mit in die Debatte gezogen; Lessing muß sich fragen, ob er gleich Moses und Winckelmann eine Überordnung der Statue über die epische Behandlung, und zwar aus sittlichen Gründen vornehmen solle. Damit sind schon 1756 die fruchtbarsten Keime in den Boden gesenkt, der sie nach langem Hegen aufsprießen läßt. Und wenn Lessing gleich darauf die Erklärung abgiebt, er wolle die tragische und epische Dichtart nicht ohne Noth verwirren und die Grenzen der einen nicht in die der andern laufen lassen, so mußte er sich um so mehr zum Grenzwächter zwischen Poesie und Malerei berufen fühlen. Schon überlegt er, was der Vertreter dieser oder jener Kunstsphäre gut oder schlecht ausdrücken könne. Definiren im wörtlichen Sinne des Abmessens und Abgrenzens war ja seine eigenste Gabe. Er trieb Poesie und Metaphysik, Philosophie und Religion, Glauben und Dichtung aus einander. Die fruchtbare Correspondenz mit Moses wirkte in beiden Schreibern lange nach; der dritte, Nicolai, konnte nur ein ganz dürftiges Scherflein beisteuern, da

sein Raisonnement seicht, sein Ausdruck unklar war und er einmal selbst die Unfähigkeit sich auf diesem Gebiete mitzutheilen eingesteht. Doch rührig wie immer schlug er 1758 einen Briefwechsel über die Quellen der schönen Künste vor, also ein Mendelssohnsches Thema, und die Verhandlung nahm wenigstens einen Anlauf. Moses hatte wie Lessing die nüchterne Schönheitslehre des von Mylius verdeutschten Hogarth beachtet. Nicht sowol auf die schon vor dem Engländer gepriesene Wellenlinie kommt es an, sondern auf den inductiven Weg der Beobachtung, den die empirischen Britten ihrer Geistesrichtung gemäß vor anderen einschlugen und welchen Burke so erfolgreich wandelte. Er wurde, du Bos und Baumgarten verdrängend, der Lehrer Mendelssohns, und dessen aesthetische Aufsätze über die „Empfindungen" und „Über die Quellen der schönen Wissenschaften und Künste", die Speculation über gemischte Gefühle wie das Mitleid, über das Wolgefallen an künstlerischer Nachahmung, über Naiv und Erhaben wiesen aus den alten Geleisen jener furchtbar platten Nachahmungslehre hinaus, der endlich Schelling in glänzender Rede den Todesstoß versetzt hat. Ausgehend von der Vollkommenheit als dem Grunde des Gefallens, sah Moses nicht mehr die Natur allein für eine groß schaffende Meisterin, die Kunst bloß für eine nachhumpelnde Copistin an. Batteux' Eines Prinzip, das Ziel aller Künste sei möglichst genaue Nachbildung der Natur, diese mechanische Anwendung der aristotelischen Nachahmungslehre, war nicht die seine. Daß der Künstler nicht das von der Natur Geschaffene abschreibe, sondern das Schaffen von der Natur selbstschöpferisch zu lernen habe, ahnte er, und in dem Gebot „Der Künstler muß sich über die gemeine Natur erheben" traf der Idealist Moses mit dem Idealisten Winckelmann zusammen.

Moses versuchte auch eine systematische Absonderung der Künste, indem er, was Franzosen und Engländer über die verschiedenen Zeichen der einzelnen oder der Gruppen formulirt hatten, aufnahm, ferner Dichtung und Malerei als Kunst des Nacheinander und Kunst des Nebeneinander schied, die Wahl des günstigsten Augenblickes für den Maler und Bildhauer erwog und die Verbindungen, welche verschiedene Künste schließen können, ins Auge faßte. Darin ist er Lessing vorangegangen und hat schon nach aristotelischer Methode aus einer Untersuchung der künstlerischen Mittel Kunstgesetze abzuleiten versucht.

Lessing wucherte mit den Anregungen aus jenem Briefwechsel über die Tragödie. Er versenkte sich in sophokleische Studien, wo ihm denn außer dem vielbewunderten Philoktet ein verlorener Laokoon des griechischen Meisters entgegentrat. Er bezeichnete in den Fabelabhandlungen haarscharf die Handlung der Poesie und stellte Malerei und Dichtung in Contrast, indem er Veränderungen, die nur neben einander bestehen und nicht auf einander folgen, nicht als zureichend für eine Fabel anerkannte. Er sagte in den Litteraturbriefen der beschreibenden Dichtung harte Worte, konnte von Klopstock leicht den Weg zu Milton und Homer finden und zeigte sich während der im Stillen betriebenen Arbeiten über Sophokles öffentlich als Bewunderer Shakespeares, den er bald in einer Reihe mit den Führern der antiken Kunst nannte. Immer mehr befestigte und erweiterte sich in ihm während seiner aesthetischen Studien die Absicht seine kritischen Fünde frei zusammen zu fassen, von dem Alterthum aus zu zielbewußten Mahnungen für die Gegenwart vorzuschreiten und die Poesie von dem Holzweg des Malerischen abzurufen, ihr zu nehmen was ihr nicht gehörte, sie zu bestärken in ihrem eigensten Können. Durch solches Thun glaubte er den Musen zu dienen und getrost mit dem griechischen Spruch abtreten zu dürfen: „Nun ist es an der Zeit unsere Rede zu beschließen, die wir gleich einem auf bunter Blumenwiese geflochtenen Kranz den Musen darbringen."

Die schriftliche Ueberlieferung in der Kunst und die hergezählten Namen durch lauter anschauende Kenntnis zu ersetzen, wie das Goethe neugeboren in Rom anstrebte, blieb Lessing inneren und äußeren Verhältnissen zufolge versagt. Wir hören nichts von eigener Anschauung, aber wir können die seine Gedanken weckende oder mannigfach fördernde Lectüre ungefähr skizziren. Das Alterthum gab von Plato und stärker von Aristoteles her Anregungen die „Mittel der Nachahmung" zu untersuchen, doch unendlich mehr als die versprengten Aperçus über die Schranken der gesammten schönen Kunst oder ihrer Gattungen belehrte den Forscher die unbewußte Erfüllung innerer Gesetze, welche aus dem Schaffen der Antike hervorleuchteten. Plutarchs Ausspruch, die Künste seien durch ihren Stoff und ihr Mittel unterschieden, fand sich überall in der griechischen Praxis bewahrheitet; das von demselben Plutarch überlieferte Bonmot des Simonides dagegen, Malerei sei

schweigende Poesie, Poesie redende Malerei, mußte dieser Praxis gegenüber bloß als hingeworfene geistreiche Antithese, nimmermehr als Satz der antiken Kunstlehre gelten. Gerade dieses blendende Paradoxon hatte jedoch die modernen Theoretiker ebenso in die Irre geführt, wie herausgerissene und misverstandene Worte im „Brief an die Pisonen“ des Horaz, dieser launigen Plauderei über litterarischen Dilettantismus. Da las man gleich anfangs, Dichtern und Malern habe stets die gleiche Befugnis alles zu wagen zugestanden — aber, erklärt Gottsched richtig, „dies sind nicht Horazii, sondern eines Stümpers Worte.“ Und später stieß der kritiklose Leser auf den Ausspruch ut pictura poesis; flugs wurde die große Autorität des Römers dem Sinne des Verses ganz zuwider für die Gleichheit von Malerei und Poesie aufgerufen.

Nun singt eine neue Autorität, Altvater Opitz, einen befreundeten Pinsel an:

> Es weiß auch fast ein Kind
> Daß Dein und meine Kunst Geschwisterkinder sind ...
> ... daß euer edles Malen
> Poeterei die schweig, und die Poeterei
> Ein redendes Gemäld und Bild das lebe sei.

Überall erklingt das ut pictura poesis als selbstverständliches Wahrwort. Die Aesthetiker Frankreichs und der Schweiz finden kein besseres Motto für ihre Verwirrung, in der sich der allegorische Schwulst und die Unart katalogisirender Schilderungen wiederspiegelten. Bestand Jahrhunderte lang der scheinbar durch den beliebtesten Römer gefeite Wahn, der Dichter male mit Worten, der Maler dichte mit Farben, so mußte dem Dichter jede Beschreibung, dem Bildhauer und Maler die krauseste und unsinnlichste Symbolik gestattet sein und der Wirrwarr endlich durch Batteux' verrufenes Lehrbuch gekrönt werden. Selbst ein so feiner Kopf wie Abbé du Bos mit seinen noch heute sehr lehrreichen und anziehenden Réflexions critiques sur la poésie et la peinture tappt von dem richtigen Pfade der Kritik immer in die Nebel der Confusion zurück. Er erscheint bald als trefflicher Vorgänger Lessings, bald als schädlicher Irrlehrer. Unser wackerer Breitinger erklärt die Poesie kurzweg für eine beständige und weit-

läufige Malerei, er verherrlicht Hallers unanschauliche Schilderung von Blumen als ein Meisterstück der Naturwahrheit und nennt die homerischen Epen zwei reichlich versehene Bildersäle. So lag es auch sehr verdienten Archäologen nahe sowol die alten Dichter allzu peinlich darauf hin ins Gebet zu nehmen, was sie aus der Malerei geschöpft, als auch den neuen Malern allzu dringend die Ausbeutung Homers und Vergils bis ins Detail hinein anzuempfehlen.

Oder man schlage im Nordischen Aufseher Klopstocks Abhandlung „Von dem Range der schönen Künste und schönen Wissenschaften" auf, wo Malerei, Baukunst, Kupferstich, Plastik und — Musik hier, Poesie, Beredsamkeit, Geschichte und Philosophie dort je eine Gruppe bilden. Die Philosophie sagt denen gegenüber folgendes Gemisch von Verkehrtem und Zutreffendem: „Jede Geschichte, die ihr vorstellt, muß die Geschichte eines Augenblicks sein. Welche Reihe von ähnlichen, und oft schönern Augenblicken verbindet die Aeneis! Welche Reihe von Meistern müßte es sein, die sie malen wollten? ... Und würde derjenige, der die Aeneis nicht gelesen hätte, sie gesehen haben, wenn er durch diese unendlich lange Galerie gegangen wäre? Wie viel Neues, wie viel von euren Meistern ungesagtes würde er finden, wenn er nun den Virgil läse." Ein Beispiel statt vieler für das Tasten ohne kritische Consequenz.

Daß die bildende Kunst auf „Augenblicke" beschränkt sei, war, nach flüchtiger Formulirung schon im Alterthum, die gemeine Weisheit aller vorlessingischen Kunstlehrer, bei du Bos und Caylus so gut, wie bei Webb und Richardson. Und weiter: daß der Künstler den günstigsten Moment wählen müsse, hatte Moses ebenfalls in mehreren Büchern vorfinden können, ja Shaftesbury bezeichnet schon entschiedener den kritischen Augenblick als den geeigneten. Shaftesburys Name steht auf dem Widmungsblatt des Discourse of Music, Painting and Poetry (1744) von James Harris, und diese Abhandlung ist inmitten zweier anderer 1756 verdeutscht worden. Schon Herder und F. Schlegel haben die Bedeutung der beiden ersten Aufsätze für Mendelssohn und Lessing erkannt. Harris scheidet mit Aristoteles die Künste in solche, die durch Energie wirken, d. h. deren Theile nach und nach erscheinen und in steter Veränderung vorbeigleiten (Musik und Tanz), und in solche, die ein Werk hervorbringen, welches nicht wie die Energie mit

dem Abschluß der Production entschwindet, sondern Bestand hat; eine namentlich von Herder angenommene Scheidung. Aber da die Wirkungen aller Künste aus gewissen Theilen bestehen, postulirt Harris mit Beispielen aus Sculptur und Tanz, „daß diese Theile entweder zu gleicher Zeit zusammen bestehend sind (coexistentes) oder nicht; und wenn sie nicht zu gleicher Zeit zusammen bestehend sind, so müssen sie nach und nach auf einander folgen (successivae).“ Ferner, so fährt die zweite Abhandlung fort, die Künste operiren nur mit zwei Sinnen, Gesicht und Gehör — Herder würde sogleich den Tastsinn beifügen —; die Malerei als Kunst für das Auge hat Farbe und Figur als Mittel zur Nachahmung sichtbarer Gegenstände; sie verfügt nicht über das Mittel der Bewegung, und alle Umstände der von ihr darzustellenden Handlungen müssen in demselben Zeitpunkt zusammenlaufen, während die successive Poesie ihre Naturnachahmung mehr zergliedernd betreibt. Über den geeigneten Zeitpunkt für die Malerei (Anfangspunkt der Ausschau, Mittelpunkt der Umschau, Endpunkt der Rückschau) knüpft Harris knappe Betrachtungen an Shaftesbury an. Schade nur, daß er mit den Theoretikern der Zeit besonders auf das Werthverhältnis der einzelnen Künste ausgeht, statt seine klaren, nüchternen Unterscheidungen der Mittel folgerichtig auszubeuten. Auch die Differenz der Zeichen, insofern Malerei und Musik „natürliche“, die Poesie jedoch „künstliche und willkürliche“ Zeichen gebraucht, ist bei ihm angedeutet, zwar nicht als neue Entdeckung, da z. B. schon du Bos von den signes arbitraires et institués als von etwas Bekanntem spricht.

Geistsprühend ergriff in dieser internationalen Debatte neben dem Paragraph auf Paragraph trocken abwickelnden Engländer auch Diderot das Wort, um seinem Landsmann Batteux ein aesthetisches Colleg zu lesen. Der „Brief über die Taubstummen“ will zeigen, warum ein bewundernswerthes dichterisches Gemälde lächerlich sein würde auf der Leinwand. Vergil schildert uns, wie Neptun, als das Meer sich glättet, zornig das Haupt aus dem Wasserspiegel reckt — der Maler, an einen „Augenblick“ gebunden, kann hier den moment frappant nicht ergreifen, denn man würde einen Geköpften zu erblicken glauben; er kann also überhaupt nicht malen, was uns in der Aeneis so entzückt. Und überhaupt ist die Phantasie freier und duldsamer als das Auge: Polyphem, die Gefährten des Odysseus fressend, ist ein dichte-

rischer, kein malerischer Vorwurf. Obwol nun Diderot kategorisch behauptet, der „schöne Moment" des Dichters sei keineswegs immer der „schöne Moment" des Malers, und die schöne Natur sei nicht dieselbe für Maler und Dichter, läßt der feinsinnige Causeur sich hier nicht darauf ein principielle Grenzen abzustecken und bringt, ähnlich wie Harris, in seiner Lettre noch keinen Protest gegen die schildernde Poesie, sondern die ganz ungenügende Antithese: „die Malerei zeigt den Gegenstand selbst, die Dichtung beschreibt ihn."

Lessing unternahm es die fruchtbaren und durchschlagenden Gedanken der englischen, französischen und deutschen Kunstrichter unerbittlich zu Ende zu denken, den von Parisern, Zürchern und Sachsen ohne viel Gewinn geführten Homerfehden neue aus der ersten Quelle geschöpfte Studien zur Poetik entgegenzuhalten und statt Homer und Vergil an einander zu messen, lieber auf Mendelssohns Rath mit Winckelmann und gegen Winckelmann Vergil und die Bildhauer zu vergleichen. Vielleicht ließen sich die allgemeinen Kriterien der Harris und Genossen hier glänzend belegen, vielleicht von hier aus die einzelnen Beobachtungen und aesthetischen Aperçus Diderots entscheidenden Fundamentalsätzen unterordnen. In zwangloser Entwicklung, ohne den Anspruch à la Batteux sämmtliche Künste ein für alle Mal systematisch festzunageln und zu schematisiren, wollte er in Breslau seine Aesthetik einem bunten Sammelwerk einverleiben, dessen Titel „Hermäa" durch eine schöne, höchst charakteristische Vorrede dahin erläutert wird: „Hermäa hießen bei den Griechen Alles, was man zufälligerweise auf dem Wege fand. Denn Hermes war ihnen unter Andern auch der Gott der Wege und des Zufalls. Man denke sich einen Menschen von unbegrenzter Neugierde, ohne Hang zu einer bestimmten Wissenschaft. Unfähig, seinem Geiste eine bestimmte Richtung zu geben, wird er, jene zu sättigen, durch alle Felder der Gelehrsamkeit herumschweifen, Alles anstaunen, Alles erkennen wollen und Alles überdrüssig werden. Ist er nicht ganz ohne Genie, so wird er viel bemerken, aber wenig ergründen; auf mancherlei Spuren gerathen, aber keine verfolgen; mehr seltsame als nützliche Entdeckungen machen; Aussichten zeigen, aber in Gegenden, die oft des Anblickes kaum werth sind. Und diese seine Bemerkungen, seine Spuren, seine Entdeckungen, seine Aussichten, seine Grillen, wie könnte er sie besser nennen als Hermäa? Es sind Reichthümer, die

ihn ein glücklicher Zufall auf dem Wege, öfter auf dem Schleichwege als auf der Heerstraße, hat finden lassen. Denn auf den Heerstraßen sind der Finder zu viel, und was man auf diesen findet, hatten gemeiniglich zehn Andre vor uns schon gefunden und schon wieder aus den Händen geworfen. — So viel von der Absicht dieses Werks, von seinem Verfasser und dem räthselhaften Titel, der einen verliebten Roman verspricht, und mit den Wanderschaften eines gelehrten Landstörzers Wort hält." In losester Form also gedachte Lessing, was sich seit Mitte der fünfziger Jahre und länger an aesthetischer Erkenntnis in ihm gehäuft hatte, unter die Leute zu bringen; aber gerade auf einem Gebiete, wo schon mancher hitzige oder aberweise Kunstrichter garstig gestrauchelt war, durfte auch Lessing nicht tumultuarisch vorgehen. Wieder und wieder wurden die Probleme durchgenommen und der Gewinn nicht sogleich endgiltig, sondern als vorläufige Unterlage zu erneuter Gedankenarbeit und förbernder Besprechung niedergeschrieben. Schließlich lockten äußere Anlässe einen Torso hervor.

Wir besitzen zwei einander ziemlich deckende Breslauer Urentwürfe, deren zweiter von Moses mit Glossen versehen wurde; sei es, daß Lessing schon im Spätsommer 1763 den Berliner Freunden seine Skizze persönlich vorlegte, sei es, daß er im folgenden Winter die Blätter aus Schlesien zur Prüfung, an der auch Nicolai ganz obenhin theilnahm, einsandte. Mendelssohns Winke kamen den Untersuchungen, welche bereits alle Theorien des „Laokoon" fast aufs Wort enthalten, reichlich zu Gute. Ohne fortbildende Aneignung wurden sie zwar nie übernommen, doch darf man mehr als einmal eine zu geringe Rücksicht auf den feinsinnigen Rathgeber bedauern. Hätte Lessing gleich damals ein Buch fertig gestellt, so würde Mendelssohn, der dem Schlußcapitel (13) eine Übersicht über sein System der schönen Künste angehängt hatte, in viel höherem Maße den Ruhm eines stillen Mitarbeiters ansprechen können. Das von demselben Genossen vor sieben Jahren angezogene Beispiel Winckelmanns, Laokoon in der Sculptur und im Epos, hatte Lessing fallen lassen. Es trat ihm bald wieder erleuchtend vor den Geist und wurde die Ursache einer gründlichen Umgestaltung des Planes, wie viel auch in allem wesentlichen Bestand behielt. Von einem „Laokoon" kann streng genommen erst bei dem dritten und vierten Entwurf die Rede sein, wo nach gleicher Einleitung mit

energischer Induction der Ausgang von der Statue, von Sophokles und Homer gewählt und nebst dem deductiveren Verfahren auch die systematischere Gliederung des Vortrags aufgegeben wird. Im Gegensatze zu den früheren Brouillons sind diese neuen Entwürfe bloße Schemata. Der vierte giebt auch ein Gerippe des dritten Theiles, den sonst nur ein Brief an Nicolai erst im Frühjahr 1769 rasch skizzirt; für den zweiten Theil liegt noch eine selbständige Disposition vor; bunte Fragmente vervollständigen, vorläufig oder nachträglich, die Masse des Stoffes.

Außer der empirischeren Methode tritt die Beziehung auf Winckelmanns Kunstgeschichte scheidend zwischen die beiden Gruppen der großen Entwürfe. 1764 erschienen, mag das grundlegende Buch etwas verspätet in Lessings Hände gelangt sein. Jedenfalls hatte er bereits den dritten Entwurf begonnen. Weder wollte er seine lang durchdachte Anlage zerstören, noch durfte er das große Werk ignoriren. Er suchte und fand einen Ausweg, nämlich die allergrößte Strecke ohne jede zerstreuende Berücksichtigung der Winckelmannschen Schöpfung zurückzulegen und erst nach Erledigung seiner lieben alten Aufgaben die neue Erscheinung mit einem dramatischen Effect, wie wenn unerwartet eine herrschende Figur den Schauplatz betritt, zu würdigen. Diese Vorarbeiten gehören den Jahren 1764 und 1765. Im letztern Sommer hat er sich — wir werden noch erfahren, warum — entschlossen zunächst nur einen ersten Theil, in welchen manches aus dem zweiten einging, mit antiquarischen Beilagen zu veröffentlichen. Zur Ostermesse 1766 erscheint endlich bei Voß in Berlin „Laokoon: oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie .... mit beyläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte“. Gleich der Titel eine scharfe Erklärung wider die landläufige Confusion, und ein Motto aus Plutarch fügt die Definition hinzu: „Durch den Stoff und die Mittel der Nachahmung sind sie verschieden.“ So bietet ihm derselbe Alte ein ander Mal Gelegenheit zu folgender Zusammenfassung der Laokoonstudien: „Ich behaupte, daß nur das die Bestimmung einer Kunst sein kann, wozu sie einzig und allein geschickt ist, und nicht das, was andere Künste eben so gut, wo nicht besser können, als sie. Ich finde bei dem Plutarch ein Gleichnis, das dieses sehr wol erläutert. Wer, sagt er ... mit einem Schlüssel Holz spalten

und mit der Axt die Thüre öffnen will, verdirbt nicht sowol beide Werkzeuge, als daß er sich selbst des Nutzens beider Werkzeuge beraubet".

Eine Vorrede stellt das Ziel der Polemik scharf vors Auge: die Schilderungssucht in der Poesie, die Allegoristerei in der Malerei, unter welchem Namen Lessing die bildenden Künste überhaupt begreift. Der Antithese des „griechischen Voltaire", wie Simonides etwas kühn genannt wird, steht die weise Norm der Antike gegenüber, und als Schüler dieser Antike ruft Lessing warnend seinen Zeitgenossen zu: „Es ist das Vorrecht der Alten, keiner Sache weder zu wenig noch zu viel zu thun." Unbegründete Urtheile und einen falschen Geschmack will er hier durch kein System bestreiten, denn er spottet über die deutsche Systemsucht und verspricht nur unordentliche Collectaneen zu einem Buch, aber Beispiele, die nach der Quelle schmecken. Er vergleicht die lockere Disposition des Werks mit einem freien Spaziergang. Auch der erste Ursprung seiner zwanglos vereinigten Aufsätze aus jenen freundschaftlichen Verhandlungen der fünfziger Jahre wird gleich anfangs angedeutet: denn der Liebhaber, der von beiden Künsten eine ähnliche Wirkung spürte, entspricht dem dilettantischen Nicolai; der Philosoph, der in des Innere des Gefallens und der Schönheit eindringt, ist Moses; der Kunstrichter, welcher die abgeleiteten allgemeinen Regeln kritisch für Poesie und Malerei abwägt, betreibt das Geschäft Lessings. Und an der Spitze des ersten Capitels weist Winckelmanns Wort von der „edlen Einfalt und der stillen Größe" auf Mendelssohns alten Brief zurück. So lange hat es gebraucht, bis Lessing das von dem Freund aus Winckelmann geholte Problem völlig durchgearbeitet. Dem allgemeinen Satz über das Wesen der hellenischen Kunst pflichtet er gläubiger bei, als es die reich ausgestattete Archäologie der Gegenwart thun darf, und da, wo er zum zweiten Male der Fackel Winckelmanns folgt, erklärt er mit demselben felsenfesten Vertrauen, das seine Dramaturgie in Aristoteles setzt: das Thun der alten Künstler werde ihn lehren, was die Künstler überhaupt thun sollen.

Winckelmann hat seinen großen Satz namentlich an der Laokoongruppe exemplificirt, obwol dieses seit der Auferstehung 1506 als „Wunder der Kunst" hochgepriesene Werk schon eine kühne Wendung zum technischen Virtuosenthum verkörpert. Ihm war es „des Polyclets Regel; eine vollkommene Regel der Kunst", unnachahmlich wie

Homer. Bevor er in Rom mit der Schilderung des Originals selbst ein Kunstwerk hohen Stils lieferte, gab er zu Dresden wahrscheinlich nur nach einer Abbildung der Umrisse, nicht nach einem Abguß eine knappe mehr auf das Seelische als auf das Anatomische gerichtete Beschreibung. Keine Anschauung also, sondern eine sehnsüchtige Polemik gegen die fade Tändelei und den crassen Metzgergeschmack des Zeitalters, die gemeine Wirklichkeit „holländischer Formen und Figuren“ und die manierirte „Franchezza“ zog ihn aus den Umarmungen griechischer Dichtung und Weisheit zur bildenden Kunst, zum berühmten Laokoon. Pathetisch feierte er ein pathetisches Werk: einen Dulder, dessen große gesetzte Seele den Schmerz über ein nicht verdientes, unwürdiges Geschick maßvoll bändigt. Später haben unbefangene Forscher und Betrachter diesen ethischen Überschwang sowol durch litterarische Belege über eine strafbare Schuld des Priesters als durch die Betonung der grandiosen Effecte in der bis zum äußersten Kunstmaß reichenden Wiedergabe physischer Leiden eingedämmt, ohne in das grobsinnliche Extrem einer schon von Bernini kund gegebenen, von Goethe gegeißelten Auffassung zu verfallen, wonach Vater und Söhne von Gift durchwühlt, gebissen und wieder gebissen sind.

Nachdem bereits im sechzehnten Jahrhundert Sadolet in meisterlichen Hexametern auf den wundervollen Fund von kaum hörbaren Seufzern gesprochen — Winckelmann spielt darauf an, Lessing druckt das Gedicht ab — stellte Winckelmann das beklommene Seufzen des plastischen Laokoon und das schreckliche Schreien bei Vergil in Gegensatz. Lessing stimmt ihm zu: der Laokoon der Gruppe seufzt, der Laokoon der Aeneis schreit; doch lehnt er Winckelmanns sittliche Begründung ab und sucht für die rhodischen Bildhauer ein anderes Motiv als das untergeschobene seelischer Größe. Schreien ist ja kein Schimpf. Mag Lessing hier den homerischen Helden zu reichlich beimessen was sie auf der Walstatt sinkend nur als gelegentlichen Zoll der Menschennatur entrichten, mag er einmal dem Priamus und seinen Troern zu barbarische Gesinnungen nachsagen, so ist doch der Unterschied zwischen hellenischer Heldenmenschlichkeit und dem jedes Gefühl der Schwäche verbeißenden Kriegerthum des scandinavischen Nordens und der Naturvölker nie mit schönerer Bildlichkeit ausgedrückt worden. Als unsere Alterthumskunde immer tiefer in die Leidenschaft des germanischen Urcharakters eindrang, bezog sie sich gern auf Lessings

Antithese des griechischen Heroismus, der an verborgene Funken in einem klaren, kalten Steine mahnt, und des barbarischen, einer hellen, fressenden Flamme, die, immer tobend, alle anderen Eigenschaften aufzehrt oder schwärzt.

Winckelmann hatte gemeint, der seufzende Held der Gruppe leide nicht wie im römischen Epos, sondern er leide wie der sophokleische Philoktet. Gegen das Unpassende dieses Vergleiches protestirt Lessing; erst flüchtig, bald in einer ausführlichen Abschweifung. So treibt ihn alles auf sein Lieblingsfeld, das Drama. Das alte Thema seines Briefwechsels über die Tragödie, welche nicht durch Bravour und stoisches Martyrium eine frostige Bewunderung erregen soll, galt es von neuem abzuhandeln. Er durfte nun aus der Fülle der Sophoklesstudien schöpfen, wie er ja deren gelehrte Resultate hinten im „Laokoon" ablagerte, und er dachte selbst vielleicht erst jetzt an eine Bearbeitung eben dieses von Winkelmann zur Unzeit angerufenen Philoktet, weil das mitleidweckende Leiden dieses Helden und die wahrheitsliebende Jünglingsnatur des Neoptolemos ihn gleich mächtig anzogen. Wie die Griechen der Ilias ihren Empfindungen als echte Menschen freien Lauf lassen, so jammerte bei Sophokles der gewaltige Herakles, und der Laokoon seiner verlorenen Tragödie benahm sich gewiß nicht stoischer. Daß heftige physische Schmerzen sich in dem griechischen Drama unbeschadet der heroischen Würde mit Wehgeschrei entladen durften, lehrt „Philoktet" am klarsten, wo der Poet ohne falsche Scheu die Eiterlappen von der Fußwunde zieht, und der arme Inselbewohner durch langgezogene Jammerrufe uns erschüttert. Es ist natürlich, daß Lessing seinem besondern Zweck zu Liebe die meisterhafte Analyse des Stückes gerade auf die körperlichen Leiden und die lauten Ausdrücke des Schmerzes richtet. Dabei sieht er seine eigenen ethischen Ideale stets im Einklang mit den griechischen; eine antike Natur hat man ihn genannt, und die sophokleische Menschlichkeit preisend legt er tiefe Selbstbekenntnisse ab. Hier der classische Grieche — dort die Meister des Anständigen, unsere artigen Nachbarn, denen ein Geschrei und Gewinsel auf der Bühne lächerlich und unerträglich sein würde. Wie wird bei ihnen ein Philoktet sich gebärden? In einem raschen Waffengang vor dem Hamburgischen Kriege vernichtet Lessing das unsäglich alberne Stück des Chateaubrun. Bei Sophokles muß die Verzweiflung des Helden,

dem in seinem Bogen die einzige Hilfe auf der öden Insel geraubt wird, unser Mitleid zum äußersten treiben — der Pariser Philoktet hat eine verliebte Tochter und ihre Confidente zur Gesellschaft. „O des Franzosen, der keinen Verstand, dieses zu überlegen, kein Herz, dieses zu fühlen gehabt hat! Oder wenn er es gehabt hat, der klein genug war, dem armseligen Geschmack seiner Nation alles dieses aufzuopfern!" Dabei hat die bitterböse Polemik gegen eine pseudo-classicistische Verzärtelung der Antike keineswegs ihr Bewenden, sondern es wird wiederholt, was vor Jahren gegen die tragédie sainte und ihren Stoicismus vorgebracht worden, und die haute tragédie muß einen höhnischen Zuruf hören, weil sie die reine Menschlichkeit des Sophokles durch ihre zu lauter Halbgöttern hinaufgeschraubten Helden verläugnet. Nothwendig kommt Lessing auf den verhängnisvollen Vermittler zwischen Athen und Paris, Leyden, Breslau zu reden, auf Seneca, gegen dessen Rodomontaden er früher zu milde gewesen war, dessen Klopffechter auf dem Kothurn er jetzt höchstens frostig bewundern kann. Goethe und Heinrich von Kleist haben es dann Lessing nachgesprochen, das Theater sei keine Arena, und der Mensch, dem bezahlten Fechter ungleich, dürfe menschlich klagen. In den römischen Gladiatorenkämpfen, wo im blutigen Amphitheater alles natürliche Gefühl dem Zuschauer verborgen wurde, sieht Lessing mit Recht eine Hauptursache der Unarten Senecas und des so niedrigen Standes der römischen Tragik. Auch versäumt er nicht mit einer wolthuenden Verachtung gegen das platte Moralgewäsch der Tusculanen dem Schwätzer Cicero für seinen an die Abrichtung von Gladiatoren mahnenden Kram über die stoische Erduldung von Körperschmerzen einen derben Streich zu versetzen.

Also Philoktet schreit, Laokoon seufzt. Winckelmann hat eine richtige Beobachtung falsch erklärt und ausgebeutet. Der Laokoon der Gruppe schreit nicht, weil sein Schreien zwar gegen keine hellenische Seelengröße, aber gegen das höchste Gesetz ihrer bildenden Kunst, die Schönheit, verstoßen würde. Lessing sucht keinen anderen Grund daneben. Er fragt nicht und will nicht fragen, wie weit eine fürs Auge schaffende Kunst auch Laute andeuten möge; er tritt nicht wie Goethe vor die Gruppe um sie ruhig zu verhören: kann denn dieser Laokoon schreien? Er bekämpft einen einzelnen Irrthum Winckelmanns mit der glänzenden Waffe, die Winckelmann selbst schon in der Erstlingsschrift

und den Aufsätzen für die Leipziger „Bibliothek“ geschmiedet hatte, daß nämlich die antike „Malerei“ durchaus idealistisch dem Schönen nachgetrachtet und einer edlen Mäßigung alles untergeordnet habe, während der zweite Theil Lessings gerade die unlebendigen perfect characters der Poesie befehden sollte.

Darin lag außer beiläufigen Unklarheiten und Widersprüchen der Definition eine scharfgespannte Einseitigkeit, welche nicht unbestritten dauern konnte. Diesem Schönheitsevangelium widerstrebte der mächtige und in großen Werken bethätigte Zug der modernen, subjektiveren, interessanteren, individualisirenderen Kunst zum Charakteristischen, als dessen lebhafte Advocaten die Gerstenberg und Herder aufsprangen. Diesem alleinseligmachenden Glauben an ein ideales Alterthum rief Goethes jugendliche Unbändigkeit das Trutzwort zu, ein naives, höchst costümwidriges niederländisches Genrebild, Juppiter bei Philemon und Baucis, sei mehr werth „als ein ganzes Zeughaus wahrhafter antiker Nachtgeschirre.“ Die Erbschaft der Antike selbst schien anwachsend diese schönen, doch engen Schranken zu sprengen. Während ältere und neueste Stimmen bei jedem Volk und in jeder Zeit einen eigenen Kanon suchten, fanden es gerade unsere so verehrungsvoll der Antike zugewandten Classiker Weimars für nöthig, das Schöne des Griechen nicht von allem Charakteristischen zu befreien, dieses Charakteristische nicht lediglich zum Merkzeichen des Modernen zu machen, sondern seine Spuren in der hellenischen Plastik und Poesie zu verfolgen. Eine solche, im Goethe-Schillerschen Briefwechsel recht nachdrücklich gegebene Anregung, auch sie durch Laokoonstudien hervorgelockt, richtet sich unmitelbar gegen Winckelmann und Lessing, vor deren Auge selbst Michel Angelo wenig Gnade finden mochte. Man kann dem Realismus — und nicht auf seine Extreme kommt es an — kaum unduldsamer zu Leibe gehen als Lessing, wenn er Wahrheit und Ausdruck als erstes Gesetz der neueren Kunst stürzt und die durch Wahrheit und Ausdruck vollzogene Verwandlung der häßlichen Natur in schöne Kunst verpönen oder mindestens nach Maßgabe der nie ein Äußerstes erreichenden alten Kunst abschwächen will. Wie Winckelmann nur von der schönen Form, den reinen Contours der griechischen Statuen ausging, so trug auch Lessing beständig die ideale Darstellung des menschlichen Körpers im Sinn, denn im Auge

und in den Fingerspitzen hatte er sie nicht. Ruhige Einzelfiguren gaben ihm mit großen, einfachen Umrissen die Norm. Seine „Malerei", ein Collectivbegriff, war eben für die Malerei viel zu eng. Ein Moses für die Poesie, wurde er ein Draco für die bildenden Künste. Kritisch zwischen zwei großen Gebieten, versäumte er die Kritik innerhalb des einen und suchte weder Sculptur, die hohe Kunst der Alten, und Malerei, die ausgebildetere Errungenschaft der Neueren, zu trennen, noch den antiken Ausgang von der Form, den modernen Ausgang mehr von dem Inneren her sich historisch zu entwickeln. Er hätte sonst sogleich erkennen müssen, daß die objectivere Plastik und die erst in neueren Zeiten zur Freiheit emporgediehene subjectivere Malerei nicht nach Einem Gesetzbuch von wenigen Paragraphen zu richten seien. Weil die zeitgenössische Aesthetik alles für malbar hielt, was eine Auge sehen und ein Mund sagen konnte, sollte dieser Grenzüberschreitung eine strenge Internirung folgen. Überzeugt und mit Recht davon durchdrungen, die vornehmste Aufgabe der Plastik sei die Bildung schöner nackter Menschenkörper, warf Lessing ohne weitere Scrupel eine Legion stolzer Kunstwerke nach der andern unter den Tisch. Dem Enthusiasten für die classische Linie war das Colorit so gleichgiltig, daß er im Hinblick auf diese oder jene überlegene Handzeichnung die Erfindung der Ölmalerei paradox für einen zweifelhaften Segen erklärte. Und einer vereinzelten feinen Bemerkung über malerische Lichteffecte halte man folgendes Urtheil über den größten Lichtmaler aller Zeiten gegenüber; es steht in den Hamburger Collectaneen: „Die Rembrandtische Manier schickt sich zu niedrigen, possirlichen und ekeln Gegenständen sehr wol. Durch den starken Schatten, welcher durch den Vortheil des unreinen Wischens oft erzwungen wird, errathen wir mit Vergnügen tausend Dinge, welche deutlich zu sehen gar kein Vergnügen ist. Die Lumpen eines zerrissenen Rockes würden, durch den feinen und genauen Grabstichel eines Wille ausgedrückt, eher beleidigen als gefallen; da sie doch in der wilden und unfleißigen Art des Rembrandt wirklich gefallen, weil wir sie uns hier nur einbilden, dort aber sie wirklich sehen würden. Hingegen wollte ich hohe, edele Gegenstände nach Rembrandts Art zu tractiren nicht billigen" . . . Lessing spricht über den großen germanischen Maler nicht viel verständiger als manche Zeitgenossen über den großen germanischen Dramatiker. Er hätte das

Thierstück grundsätzlich verworfen und das niederländische Genre als carikirende „Kothmalerei“, dergleichen eine antike Gesetzgebung untersagte, abgewiesen. Er ist blind gegen die Landschaftsmalerei, und wenn ein ähnlich gestimmter Kunstrichter wenigstens die Staffage des heroischen Poussin bewunderte, sah Lessing die Landschaft nur für eine Vedute oder für eine Illustration nach poetischer Vorlage, den Landschafter für einen treuen Copisten der Natur oder für einen geschickten Mann an, der die Natur indirect durch das Medium dichterischer, etwa Thomsonscher Schilderung nachahme. „Das Genie hat an seinem Werke wenig oder gar keinen Antheil“. Daß man wie Goethe freundlich über „Blumenmalerei“ schreiben und „Ruysdael als Dichter“ der Landschaft feiern könne, würde der Verfasser des „Laokoon“ schwer begriffen haben. Sein Bedürfnis nach Einfalt und Stille litt principiell weder die wirren, an reintransitorischen Stellungen reichen Schlachtenbilder, wie er denn etwa die von der Brücke stürzenden Amazonen des Rubens schon als schwebende Körper nicht dulden könnte, noch die figurenreichen Historien. Immer seiner vorgefaßten Meinung treu, die Schönheit „bestehe in dem Ideale der Form vornehmlich“, sucht er den Ursprung der Historienbilder einzig in dem Wunsch mannigfaltige Schönheit auf einem Flecke zu vereinigen, will aber nicht, wie heute geschehe, Historie um der Historie willen gemalt wissen. So treffend auch sein Protest gegen die Erniedrigung der Kunst zur Dienerin andrer Künste und Wissenschaften die Programmmalerei und gemalte Geschichtsphilosophie unserer Tage mit Ruthen schlägt und so gewiß etwa Kaulbachs „Reformation“ mit Lessing zu reden nur ein „Klumpen Personen“ ist, das Einseitige und Gefährliche des Standpunktes liegt auf der Hand. Lessing vermochte wirklich einer „Schule von Athen“ nicht gerecht zu werden; sie war ihm ein unklares Bild. Endlich schätzte er die Kunst des Portraitisten auffallend gering. Landschaft ist Vedute, Portrait ist Conterfei oder nach heutigen Begriffen Photographie, nicht aber die charakteristische Darstellung, welche das Ideal einer gewissen Persönlichkeit voll herausarbeitet. Weit übertraf ihn W. Schlegel.

Nun trete man hin und greine über Lessings Unverstand in allem, was bildende Kunst heißt . . . Aber kann nicht zu gewissen Zeiten nur eine schroffe Einseitigkeit freie Bahn brechen? Ließ nicht Lessing selbst seine ehernen Principien gern dem einzelnen Werke des Genies

gegenüber fallen, wie denn Justi mit Recht fragt, wen eine streng conventionelle, idealistische Kunst schneller gelangweilt haben würde als Lessing, der ja auch mit der ewigen Seligkeit die Vorstellung der Langenweile verband? Und was für ein künstlerisches Material lag ihm vor, als er sein unsterbliches Werk schrieb? Ein paar Erinnerungen aus Dresden und Leipzig, Berlin und Holland. Er hatte wol den lieblichen Adoranten im Original gesehen und vielleicht in der sächsischen Residenz einige Abgüsse — aber kein Abguß des Laokoon stand jetzt vor ihm. Winckelmanns Schriften faßten für ihn das Wesen der alten Kunst in Worte, die einzelnen Denkmäler in Schilderungen. Für die Plastik mußte das riesige Kupferwerk L'Antiquité expliquée et représentée en figures oder der bescheidene Auszug daraus, der „kleine Montfaucon", weiter helfen, so gut es eben ging. In der Malerei wurde Richardson sein Wegweiser und Vertrauensmann mit der reichen Description de divers fameux tableaux etc., einer trefflichen Musterung der antiken und modernen Schätze Italiens.

Der zweite Theil des „Laokoon" sollte nicht nur vielfach auf dieser Arbeit fußen, sondern auch das antike Schönheitsideal eingehender erörtern. Im ersten wird der von solchem Ideal regierten „Malerei" des Alterthums im Gegensatz zur freier ausgreifenden Poesie ein schönes Maß zugeschrieben: sie mildert, sie meidet die Verzerrung. Darum, meint Lessing (ohne daß ihm eine nüchterne Interpretation in allem beipflichten kann), verhüllte auf dem Gemälde des Timanthes Agamemnon beim nothgedrungenen Opfer der Tochter sein schmerzdurchwühltes Antlitz, wie das auch Oesers Vignette bei Winckelmann zeigt; darum sah man den rasenden Aias nicht unter den Schafen wüthen, sondern dumpf brütend nach dem Gemetzel; darum zeigte sich Medea nicht mitten im grausen Werke des Kindermordes. Laokoon seufzt, nicht weil das Schreien eine unedle Seele verrathen, sondern weil das Aufreißen des Mundes das Gesicht ekelhaft entstellen würde. Die Seulptur mildert Schreien in Seufzen. Alle, die es noch gelüstet hier ein Schreien zu behaupten, hat neuerdings ohne Winckelmanns oder Lessings Gründe zu wiederholen der Anatom Henke derb aber glänzend geschlagen, indem er an der Spannung oder Nichtspannung gewisser Muskel, dem vorgetriebenen Unterrand des Brustkorbes, der eingezogenen Bauchhöhle unwiderleglich darthat, dieser Laokoon könne

gar nicht schreien, er befinde sich vielmehr in einem Stillstand zwischen dem Ein- und Ausathmen, in dem Seufzer, der auf den Lippen ruht, der aber dann mit einer Verzerrung des Mundes und anderen Wandlungen am Körper auch als Schrei sich entladen mag. Schon Winckelmann sagt übrigens: „Die Öffnung des Mundes gestattet es nicht.“ Laokoon ist ein ruhiges Bild der Erregung in jener kritischen Pause des Seufzens, wie sie die Peripetie der Tragödie bezeichnet. So hätten denn Winckelmann und Lessing Recht mit ihrer Betonung der Ruhe, wenn sie auch die Ablehnung des äußersten Affectes zu weit getrieben haben sollten, da diese Frage nur von Fall zu Fall und nach Maßgabe des aufgewandten Talentes entschieden werden kann. Jedenfalls hat die alte Kunst sich der stärksten Steigerung nicht in dem Maße enthalten, wie jene, classischer als die Classiker der Bildhauerei, dictirten. Und der fruchtbare Augenblick, von dem Lessing nun handelt, d. h. der Augenblick, der uns weiteres im freien Zuge der Phantasie hinzudenken läßt, kann vor oder hinter der Höhe, aber doch auch, was Lessing bestreitet, in diesem oder jenem künstlerischen Vorwurf auf dem Scheitelpunkt liegen. Wenn nun die bildende Kunst ihrer ruhigen Tendenz nach das Transitorische nicht darstellt, so dürfte streng genommen auch nicht von einem fruchtbaren „Augenblick“ die Rede sein, denn was ist flüchtiger als ein Augenblick? Von dem Augenblick einer Handlung spricht Lessing natürlich, weil ganze große Gattungen wie Landschaft, Stillleben, Portrait völlig ignorirt werden. Doch braucht man das Wort bei ihm nicht zu pressen, da er im Grunde ja von der Sculptur die Wahl einer Pose oder Situation fordert, welche weder jede Ausschau oder Rückschau unserer Einbildung versperrt, noch rein momentan ist. Irgend ein Anhalten oder Verweilen muß stattfinden. So kann der rasche Wettläufer auf seinem Standbein ruhen, wie leicht auch das Spielbein den Boden berühre; der Diskobol kann den geschwungenen Arm ein Weilchen so zurückgeworfen halten; die Ringer können in verschlungenem Sturz über einen Nu hinaus verharren; Laokoon, den nur die ehedem beliebte Fackelbeleuchtung nach Goethes schiefem Ausdruck als „versteinerte Welle“ oder „fixirten Blitz“ zeigte, kann die Pause des Seufzers verkürzen oder verlängern; der gallische Selbstmörder kann sein sinkendes Weib noch mit der Linken im Fall aufhalten; aber der farnesische Stier wird allerdings im nächsten Augen-

blick plump die Erde erschüttern, während die Sculptur das Pferd mit seinem Bändiger oder Reiter unläugbar mitten im Bäumen, d. h. in der zwischen dem Aufsteigen und Niedergehen stets befindlichen Pause sehr wol vorführt und selbst Werke der griechischen Blüte wie die Parthenonsculpturen oder des Paionios Nike sich nicht durchaus unter Winckelmanns Gesetz der Ruhe beugen. Und gar das virtuose Fluten der pergamenischen Gigantomachie! Wir werden Unterschiede annehmen dürfen für die Einzelfigur und die Gruppe, freie Gruppe und Giebelgruppe, das Hochrelief und das Basrelief, welches gleichsam zwischen Sculptur und Malerei vermittelt und die Figuren in der Fläche festhält. Das Relief wird über den freiesten Spielraum für transitorische Bewegung verfügen, die Statue sich am ehesten dem Reintransitorischen, Plötzlichen, Rapiden versagen, während wiederum in den Gruppen der Malerei eine weit über die Befugnis des Reliefs hinausgehende Licenz auch flüchtigster Bewegung herrscht. Das lehrt uns jeder Gang durch jede Galerie. Die Malerei stellt das Wandeln, Laufen, Fliegen, das gelindere oder stürmischere Segeln, stellt rein transitorische Momente einer Schlacht, einer Jagd, eines Wettrennens dar, und sie bedient sich dabei mannigfacher älterer und neuer Behelfe, denen der Berufsaesthetiker wie der kunstsinnige Physiolog ihr Augenmerk zugewandt haben. Lessing selbst, sonst so gleichgiltig gegen Unterschiede zwischen Sculptur und Malerei, bemerkt einmal fein, wie irgendwo durch die schiefe Stellung des Wagens ein starker Grad von Bewegung angedeutet werde, und bezeichnet so ein einzelnes schwaches Mittel, zu dem eine fortschreitende Technik die angespannte Musculatur ausgreifender und schäumender Pferde, den wirbelnden Staub, den heftigen Luftzug und vor allem sehr richtig das Verschwinden der Speichen gefügt hat. Aber Lessing sagt kategorisch: Schnelligkeit, diese Erscheinung in Raum und Zeit, ist „kein Vorwurf der Malerei." Scharfsinnig und liberal in allen poetischen Dingen, prüft Lessing unten die dichterischen Mittel die Schnelligkeit wiederzugeben: die Götter Homers durchmessen einen Raum von bekannter Ausdehnung in kürzester Frist; ein ungeheurer Maßstab wird angelegt (was auch für den Schall zu beobachten wäre), z. B. springen die Rosse so weit als ein Mann von der Klippe aus ein Stück Meeres überschaut; man schließt von der Spur auf die Raschheit der Berührung, so wenn die Stuten des Erichthonios über

die Ähren rennen ohne deren Spitzen zu beugen. Solchen Beobachtungen über poetische Technik fehlt die Ergänzung für die bildende Kunst. Nur die Frage nach riesigen oder zwerghaften Dimensionen wollte er für beide Gebiete lösen; wir wissen nicht, ob nach dem Gesichtspunkt, die Sculptur sei für das Kolossalische unvergleichlich begünstigter als die Malerei.

Auffallend bleibt, daß in der Lehre vom Transitorischen ein richtiger Wink Mendelssohns zum Urentwurf ignorirt wird, nämlich über den Unterschied, der in der „Malerei" zwischen der ruhenden einzelnen Person und der an einer Handlung betheiligten Gruppenfigur walte. Die größere Freiheit der letztern leuchtet ein.

Milderung, Prägnanz, Enthaltung vom schlechthin Transitorischen wurden als Merkmale der Laokoongruppe erkannt. Mit dieser Erkenntnis tritt Lessing an die Verse der Aeneis heran, um das Verhältnis des augusteischen Epikers und der rhodischen Künstler Agesander, Polydoros und Athanodoros zu untersuchen. Man mag die Erörterung, daß Vergil sich unmöglich die Gruppe zu Nutze gemacht habe, mit Goethe, der die „abenteuerliche und ekelhafte" Episode für eine rhetorische Einlage des Aeneas zur Maskirung unverzeihlicher Thorheiten Troias hält, höchst ungerecht gegen den Dichter und die Dichtkunst überhaupt nennen. Eine solche Ansicht schmälert so wenig wie Lessings starker Irrthum, die Gruppe sei nach der vergilischen Vorlage geschaffen worden, den Werth seiner Vergleichung und allgemeinerer geistreicher Bemerkungen wie jener, daß in der Poesie das Kleid kein Kleid sei gleich dem verhüllenden Gewande der Sculptur; und ein solches Aperçu hat Bestand, auch wenn im einzelnen Fall des Laokoon nicht alles stimmen will, oder wenn Herder hundertmal sinnlicher über Nacktheit und nasse Gewandung declamirt, wenn der Archäolog die Kunst des Faltenwurfes ganz anders darlegt. Sicherlich fehlt Lessing, denn die Rhodier haben nicht gemäß ihrer Kunst den römischen Bericht ausgebeutet, und auch die immer noch beliebte Annahme einer römischen Copie kommt seiner Hypothese nicht zu Gute. Was lang vermuthet wurde, ist durch einen inschriftlichen Fund nunmehr ein gewisses Datum: die Gruppe gehört derselben Diadochenzeit an wie der Altar von Pergamon und steht mit diesem Werk in stilistischer, wenn nicht geradezu in einer gewissen abhängigen Ver-

wandtschaft. Winckelmann hatte auf die Epoche Alexanders des Großen geschlossen; Lessing muß das Werk in die erste Kaiserzeit verlegen, weil Vergil vorausgegangen sein soll. Aber so oder so: epische Überlieferung war schließlich doch das erste, und Goethes Blick glaubte aus der Gruppe noch Hoffnung für den älteren Sohn (Alter adhuc nullo violatus corpora morsu, Sadolet) zu lesen, ohne zu wissen, daß nach des Proklos Excerpten aus dem epischen Cyclus „zwei Drachen erschienen und den Laokoon sowie einen der Knaben vernichteten" oder daß ein Vasenbild, wo überhaupt nur ein Knabe in der Umstrickung der Schlangen erscheint, vorhanden ist. Nicht Vergil, wie Lessing meint, sondern Sophokles opferte zuerst aus Gründen tragischer Motivirung beide Söhne, doch der epische Cyclus blieb zur freien Ausbeute für die bildenden Künstler. Und so mögen Gelehrte wie Kunstfreunde darüber streiten, ob wir in der Gruppe eine dreifache Gradation des Untergangs erblicken oder, mit Goethe hoffend, consequent die Rettung des noch ungebissenen Jünglings als eine versöhnliche Seite in dem tragischen Dreieck begrüßen und das letzte Glied dieser plastischen Vereinigung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft für einen Glücksstrahl nehmen sollen.

Die vergleichende Betrachtung Vergils und der Rhodier führt ungezwungen zu weiteren Sätzen über originelle Nachahmung und über Copie als nachgeahmte Nachahmung. Lessing weilt auf diesem Feld um so lieber, als er daselbst zwei Männer erblickt, mit denen er gern anbinden möchte und welche wirklich durch seine meisterlichen Ausfälle beim weiteren Publicum nur zu sehr um ihren ganzen wissenschaftlichen Credit gekommen sind. Zunächst der Engländer Spence mit dem großen Dialog Polymetis (1747, 1755), worin die Wechselbeziehungen zwischen römischer Poesie und bildender Kunst verfolgt werden. „Mit vieler classischen Gelehrsamkeit und in einer sehr vertrauten Bekanntschaft mit den übergebliebenen Werken der alten Kunst", urtheilt Lessing, aber er nennt das Buch „ganz unerträglich für einen geschmackvollen Leser". Der Gelehrsamkeit setzt er möglichst viel Gelehrsamkeit entgegen, ohne die verderbliche Blindheit Spences gegen das Griechenthum aufzudecken, vielmehr dem brittischen Waidmann, der die malerischen Anleihen in den Dichtungen so findig belauerte, ins Gewirr seiner Beispiele folgend. Er hat ihm zu viel gethan. Der

Poet war öfters von dem bildenden Künstler angeregt, als Lessing zugeben möchte. Mit ungleich mehr Methode als der darauf los sammelnde Spence verfolgt die heutige Alterthumskunde diesen Wechselverkehr. Wie manches dankt nicht Goethe der Malerei; ja, unser anatomischer Berather hat darauf hingewiesen, daß Schillers Stanzen dem Vergil die seinem Laokoon fremden, nur von der Gruppe geholten Worte „er steht bewegungslos" leihen. Übrigens gab auch Lessing zu, Spence habe sein Bestreben nach beiden Seiten „öfters glücklich erreicht", und er wollte nur das seit dem Münzenbuch Addisons allzu maßlos eingerissene Gelüst den Dichtern statt eigener Phantasie Bekanntschaft mit fremder unterzuschieben eindämmen. Zugleich lag in diesem Hinundhervergleichen eine Misachtung aller Schlagbäume zwischen Poesie und Malerei. Die eine Kunst schien die andere ganz nach Lust auszuplündern. Deshalb Lessings Schärfe gegen den verdienten Spence und bald gegen den aristokratischen Führer der französischen Archäologie. Die gedankenlose Verbreitung und Verallgemeinerung dieser Manier konnte die irrende neuere Praxis nur noch weiter beirren; in der Art, welche Goethe empörte, als er im Atelier des Stuttgarter Hetsch ein Bild nach Klopstock, Maria und Porcia, sah: „Es hat mich so ein erzdeutscher Einfall ganz verdrießlich gemacht. Daß doch der gute bildende Künstler mit dem Poeten wetteifern will, da er doch eigentlich durch das, was er allein machen kann und zu machen hätte, den Dichter zur Verzweiflung bringen könnte".

Hier ist eine der Stellen, wo Lessing seiner Vorrede nach kleine Excurse zur alten Kunstgeschichte beibringt: „Sie stehen nur da, weil ich ihnen niemals einen bessern Platz zu geben hoffen kann." Dennoch dienen sie alle dem Zwecke des Ganzen und beruhen auf den leitenden Gedanken. So der Protest gegen eine zornige Venus in der Sculptur und neben Kleinerem, wol auch Irrigem zwei vielberufene Sätze. Erstens: der Schönheitsdrang der alten Kunst, welche auch das Häßliche verklärte, litt keine grausen Furien, sondern schuf ernste Eumeniden. Ausgenommen wird das Kunsthandwerk der Münzen und Gemmen. Zugleich stellt Lessing das Problem, welchen Einfluß der Cultus auf die Sculptur geübt habe; ein großes Thema, wenn auch Lessing in seiner Scheidung zwischen Tempelstatuen und anderen, nicht für die Aufstellung in heiligen Hallen u. s. w. bestimmten falsche Consequenzen

gezogen und statt einen archaischen und archaistischen Stil zu verfolgen zu schroff von dem äußerlichen Zwang der Religion, von bloßen gottesdienstlichen Verabredungen gesprochen hat. Es verschlägt herzlich wenig, daß Lessing etwa bei etruskischen Furien für weise Absicht des Künstlers hält, was nur Unfähigkeit war, oder daß ihm ein sammelnder Antiquar irgend eine Furie aufmutzt. Gerade hier bewährt er sich, im Einzelnen fehlend, im Großen als Erben des antiken Geistes, als „Kenner", der dem Schutte wiedergiebt, was nur der kleine Gelehrte aus dem Schutte zog. Wir alle denken, sobald von Furien die Rede ist, nur an den plastischen Euphemismus der Alten; sobald von der Medusa die Rede ist, nicht an die Fratze von Selinunt, sondern an die edle Medusa Rondanini oder an das unsäglich traurige Profil in der Villa Ludovisi, dessen Tragik kein Beschauer je vergessen kann. Zweitens aber gab Lessing schon hier einen Vorgeschmack jenes duftenden Opfers, das seine Archäologie später der antiken Weltanschauung und Kunst darbrachte: die Alten haben den Tod als Bruder des Schlafes, nicht als „ekelhaftes", „widerliches" Skelet dargestellt.

Solche Sinnbilder und manche schiefe Behauptungen von Spence veranlassen einen raschen Streifzug durch das Gebiet der Allegorie. Die Sculptur braucht allegorische Embleme; die Poesie braucht sie nicht. Und im dritten Theil sollte der bildenden Kunst sowol die dunkle Weitläufigkeit, als auch jeder dem Bereich des Schönen entfliehende Gebrauch der Allegorie verboten werden. Lessings Polemik gegen die ausschweifende „Allegoristerei" der Bildhauer und Maler war gerade in der Zeit ein Segen, wo im wirren Chorus der Allegoristen selbst Winckelmann mit der unglaublichen Behauptung, das Unsinnliche sei die höchste malerische Aufgabe, als Stimmführer auftrat. Und wer der Dichterlinge des siebzehnten Jahrhunderts oder des mühseligen Apparates z. B. einer Voltaireschen Henriade gedenkt, wird allerdings das beliebte, fast mit dem gründlich discreditirten Hauptwort verwachsene Epitheton „frostig" nicht sparen, ohne deshalb einige Allegorien älterer Poeten, die Jugend und das Alter bei Raimund, die Sorge im zweiten Theile „Faust" und andere Gestalten voll wirkender Macht unter Lessings personificirte Abstracta zu werfen.

In den Kern des „Laokoon" leitet uns die lange Auseinandersetzung mit Caylus, der nach Spence ins Gebet geonmmen wird.

Ein großartiger Amateur und Mäcen, Sammler und Organisator, weit gereist, voll vornehmer, umfassender und gründlicher Bildung, archäologische Bedürfnisse klar erkennend und ungesäumt fördernd, bildete Graf Caylus lange Jahre hindurch mit Ehren den Mittelpunkt der französischen Alterthumsforschung. Er ist 1765 gestorben, hat also die von Lessing gegen eines seiner Nebenwerke gerichteten scharfen Angriffe nicht mehr erlebt. Caylus gab, wie er verlorene Werke der antiken Kunst aus den Schriftstellern mit umsichtiger Methode ungefähr reconstruirte, zum Frommen der Maler seiner Zeit und mit schöner Freude an Homer 1757 heraus Tableaux tirés de l'Iliade et de l'Odyssée d'Homère et de l'Enéide de Virgile nebst zweckdienlichen Belehrungen über das Costüm. Solche Mahnrufe konnten je nach dem Talente der Folgsamen einen blutleeren Classicismus oder ein Wiederaufleben des einfach edlen Stiles einleiten. Das wolgemeinte Buch krankt aber, obgleich auch Caylus im Eingang ausdrücklich die „Folge der Zeiten", die „Bewegung", die „Verkettung der Handlungen" in der Poesie und den „glücklichen Augenblick" der Malerei scheidet, an dem Grundübel, daß es die poetische Handlung ohne weiteres auf die Leinwand wirft, und dagegen wendet sich Lessing, indem er eine Reihe von Beispielen der Ilias durchgeht. Er ist mitunter etwas spitzfindig, so wenn er die verhüllenden Wolken Homers nur für poetischen Dunst erklärt, wogegen Herder richtig diese Wolken als wirklichen Nebel rettet; aber es ist illoyal von Herder Lessingen die Behauptung unterzuschieben, die homerischen Götter seien Riesen, da Lessing doch nur treffend die Unmalbarkeit des ins Riesenhafte gesteigerten stürzenden Ares behauptet hatte. Und wenn auf der Leinwand ein Held von einer Wolke umhüllt wird, so sieht man bloß die Wolke; daher ist wirklich eine solche göttliche Entrückung so wenig darstellbar als unsichtbare Gegenwart auf der Bühne.

Lessing war weit davon entfernt der bildenden Kunst die Wahl homerischer Sujets zu verwehren. Nur daß Caylus den engsten Anschluß an die dichterische Ausführung empfahl, schien ihm vom Übel. So erzählt Goethe, er habe 1801 in Göttingen Köpfe homerischer Helden von Tischbein betrachtet und sich der vorgeschrittenen Einsicht gefreut, wie der bildende Künstler mit dem Dichter zu wetteifern habe: „Wie viel weiter war man nicht schon gekommen als vor zwanzig

Jahren, da der treffliche, das Echte vorahnende Lessing vor den Irrwegen des Grafen Caylus warnen und gegen Klotz und Riedel seine Überzeugung vertheidigen mußte, daß man nämlich nicht nach dem Homer, sondern wie Homer mythologisch-epische Gegenstände bildkünstlerisch zu behandeln habe." „Wie Homer" soll heißen: mit derselben Herrschaft über die Mittel der bestimmten Kunst. So stellen die Weimarischen Kunstfreunde gern homerische Gegenstände als Preisaufgaben und nennen Ilias und Odyssee „von jeher die reichste Quelle, aus welcher die Künstler Stoff zu Kunstwerken geschöpft haben"; oft finde der Artist schon halbgethane Arbeit. Aber in ihren Beurtheilungen spielt die Wahl des fruchtbaren „Moments" immer eine große Rolle; niemals wird eine Copie im Caylusschen Sinne verlangt, wenn man auch für die Bewerber das betreffende Stückchen aus Vossens Ilias bequem hindruckt; immer wird kritisch betont, daß der Erzähler sich an die freie Einbildung wende, während der Maler durch den zartesten, reizbarsten Sinn, das Auge, zu uns spreche. Und wie fein mustert Schlegel Flaxmans Umrisse.

Lessing, malerische und poetische Schönheit auseinanderhaltend, behauptet, ein nicht malerischer Dichter könne dem Artisten sehr brauchbare Vorwürfe liefern, während umgekehrt der malerische Dichter deshalb noch nicht eine Fundgrube für den Artisten biete. „Das verlorne Paradies ist darum nicht weniger die erste Epopöe nach dem Homer(!), weil es wenig Gemälde liefert, als die Leidensgeschichte Christi deswegen ein Poem ist, weil man kaum den Kopf einer Nadel in sie setzen kann, ohne auf eine Stelle zu treffen, die nicht eine Menge von Artisten beschäftiget hätte. Die Evangelisten erzählen das Factum mit aller möglichen trockenen Einfalt, und der Artist nutzet die mannigfaltigen Theile desselben, ohne daß sie ihrerseits den geringsten Funken von malerischem Genie dabei gezeigt haben. Es giebt malbare und unmalbare Facta, und der Geschichtschreiber kann die malbarsten ebenso unmalerisch erzählen, als der Dichter die unmalbarsten malerisch darzustellen vermögend ist." An diesen Sätzen läßt sich nicht rütteln; doch was würde Lessing vor den Doréschen Bildern oder Bildchen zu Milton und Ariost oder zu einer tagelöhnerischen Illustrationswuth sagen, die blindlings über Goethes und Heines Lyrik, sogar über Lessings „Kleinigkeiten" und Epigramme herfällt? Auch Winckelmann war von

der Unmalbarkeit Miltons durchdrungen, und Caylus fand darin einen Grund mehr über das „Verlorene Paradies" abzusprechen. Lessing aber wollte, ältere Bemerkungen Mendelssohns nutzend, später sowol einzelne Stellen dieses sogenannten Epos als malerische Sujets retten, als auch über den Einfluß der Miltonschen Blindheit auf seinen Bilderstil handeln und das „Orientalische" in der Bibel ins Auge fassen. Er wollte aber auch nochmals mit Klopstock rechten, denn er vermißte im „Messias" die homerisch anschauliche Art, wie Milton Evas Schönheit entwickelt, und hatte vor, der unfaßbaren Erhabenheit eines Klopstockschen Gottes, der sein Haupt durch die Himmel breitet, den Zeus des Homer und Phidias entgegen zu halten.

Das fünfzehnte Capitel bricht mitten in Exempeln mit einem Gedankenstrich ab, und im folgenden schwingt sich Lessing aus der vollen Induction heraus scheinbar ganz auf den deductiven Standort derjenigen Aesthetik, die man wol neuestens die Aesthetik von oben nennt: „Doch ich will versuchen, die Sache aus ihren ersten Gründen zu entwickeln." Die uns großentheils schon als formulirt oder vorbereitet bekannten Grundsätze dieses Kerncapitels fallen nur wie reife Früchte aus ihren umschließenden Schalen.

„Gegenstände, die neben einander, oder deren Theile neben einander existiren, heißen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften die eigentlichen Gegenstände der Malerei," die mit Figuren und Farben, also neben einander geordneten Zeichen im Raum arbeitet.

„Gegenstände, die auf einander, oder deren Theile auf einander folgen, heißen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie," die mit articulirten Tönen, also auf einander folgenden Zeichen in der Zeit arbeitet.

Alle Körper existiren aber auch, ihre Erscheinung und Verbindung ändernd, in der Zeit. „Folglich kann die Malerei auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper." Die coexistirende Composition kann nur einen Augenblick der Handlung nutzen und muß den prägnantesten wählen.

Handlungen sind an gewisse Wesen gebunden. „Insofern nun diese Wesen Körper sind oder als Körper betrachtet werden, schildert die Poesie auch Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen."

Die fortschreitende, consecutive Nachahmung kann nur eine einzige Körpereigenschaft nutzen und muß die sinnlich ergiebigste wählen.

So faßt Lessing seine Kunstlehre zusammen, und wir glauben nicht, daß diese Bausteine verworfen werden können. Ganz anders stellt sich die Frage, ob diese Sätze nicht bloß zu den Fermenten der Aesthetik gehören, sondern geradezu die Ecksteine für das Verständnis von Malerei und Poesie in dem, was beide scheidet und einander nähert, bilden. Vor der Hand steht die schon von Herder geforderte „Physiologie der Sinne" in unserer Aesthetik noch aus, und zu einer tieferen Ergründung des an keine Materie gebundenen poetischen Concipirens, Schaffens und das ganze menschliche Empfindungsleben und Associationsvermögen bearbeitenden Wirkens sind nur tastende Ansätze gemacht. Wer will behaupten, daß Lessing mit dem als einzelnes Kriterium höchst brauchbaren Gegensatz von Körper und Handlung ein Meer, in welchem die ganze dichterische Sprach- und Phantasielehre ruht, ausgeschöpft habe? Er selbst erhebt diesen Anspruch nicht, sondern nennt den Laokoon nur ein fermentum cognitionis. Man hat an dem Terminus „Handlung" Anstoß genommen und die ganze Lyrik entschwinden sehen, als sei in der Lyrik keine äußere und innere Handlung. Wer für die Lyrik fürchtet, der setze getrost „Bewegung" — wie Lessing selbst, nach Mendelssohns Ergänzungsvorschlag „Handlung und Bewegung", im alten Entwurf geändert hat — und er wird sich redlich mit der „Energie" des Aristoteles und mit dem vermeinten kritischen Würgengel abfinden. Denn Lyrik ist Bewegung; auch in der leisesten Stimmungspoesie sieht man das Gemüth vibriren, wird ein Consecutives bemerkbar.

Man bestreite die rigorose Einschränkung der Poesie auf eine Körpereigenschaft und die irrige Begründung aus der auch bei Homer nicht streng vorhandenen Einheit der malerischen Beiwörter, aber man beruhige sich bei dem prägnanten „Augenblick", sonst möchte es allerdings erlaubt sein statt im Cyclus den verlorenen Sohn auf einer und derselben Tafel ausziehend, beim Wucherer, beim Wirth, bei den Schweinen und heimkehrend darzustellen. Dagegen würde der dritte Theil auch die in der Malerei möglichen Collectivhandlungen, z. B. in einem „jüngsten Gericht", erörtert haben. Er sollte auf die berührte Scheidung „willkürlicher" und „natürlicher" Zeichen eingehen und ein Schema aller Künste ausführen, bei der Tanzkunst die Überlegenheit

der Alten hervorheben, bei der Musik Franzosen und Italiener vergleichen und die Erfordernisse eines guten Textes erwägen und namentlich die Verbindungen der Künste unter einander würdigen. Poesie verbindet sich mit Mimik. Musik mit Poesie. Musik, Poesie, Mimik (den Tanz eingeschlossen) machen die Oper. Baukunst zieht Plastik und Malerei künstlerisch heran, während Poesie und Malerei im niedrigen Bänkelsang eine sehr unaesthetische Ehe eingehen, weil das Successive mit dem Coexistenten in Streit geräth und ruhiges Werk nur mit ruhigem Werk, bewegte Energie nur mit bewegter Energie sich vermählen kann.

Von der „trockenen Schlußkette" seiner Grundsätze kehrt Lessing im 16. Capitel zur maßgebenden Praxis Homers zurück und liefert mit fortgesetzter Polemik gegen Caylus die willkommensten Beobachtungen über epische Technik. Homer malt nichts als fortschreitende Handlungen. Er macht keinen eitlen Versuch uns den Bogen des Pandaros zu beschreiben, vielmehr interessirt er uns durch Mittheilung der ganzen Entstehungsgeschichte für das treffliche Waffenstück. Er schildert keinen Wagen, sondern führt dem Leser das Anschirren und andere Handlungen vor. So auch beim „schwarzen" Schiff: es fährt ab oder landet, wird abgetakelt oder ausgerüstet. Er weiß das Scepter des Königs imposant zu machen, ohne seine malerischen Eigenschaften abzuschreiben. Mit einem Wort: Homer setzt überall für Coexistentes Successives ein. Es thut wiederum gar nichts zur Sache, daß für das homerische Volksepos statt eines instinctiveren, unbewußteren Treffens zu stark der Kunstverstand eines bewußten, nach erkannten Normen wirkenden Poeten behauptet wird. Weiter: der Dichter, welcher seine Kunst kennt, wird eine Landschaft nicht als ein ruhendes Nebeneinander schildern, sondern den Leser hindurchführen, wie uns Homer durch die Gärten des Alkinoos geleitet. Der Altmeister Hans Sachs mit seinen mannigfachen Spaziergängen, Schillers „Elegie" und das Verfahren Goethes, etwa in den „Wahlverwandtschaften", wo wir durch die Gegend schreiten oder eine Parkanlage allmählich werden sehen, zeugen gleich vielem anderen für Lessing. Er hätte seine helle Freude haben müssen an der classischen Wanderung in „Hermann und Dorothea":

Da durchschritt sie behende die langen, doppelten Höfe,
Ließ die Ställe zurück und die wolgezimmerten Scheunen,
Trat in den Garten, der weit bis an die Mauern des Städtchens
Reichte, schritt ihn hindurch und freute sich jegliches Wachsthums . . .

Sie wandelt über den Weinberg:

Und so nun trat sie ins Feld ein,
Das mit weiter Fläche den Rücken des Hügels bedeckte.
Immer noch wandelte sie auf eigenem Boden und freute
Sich der eigenen Saat und des herrlich nickenden Kornes,
Das mit goldener Kraft sich im ganzen Felde bewegte.
Zwischen den Äckern schritt sie hindurch auf dem Raine den Fußpfad,
Hatte den Birnbaum im Auge, den großen, der auf dem Hügel
Stand, die Grenze der Felder, die ihrem Hause gehörten.
Wer ihn gepflanzt, man konnt' es nicht wissen; er war in der Gegend
Weit und breit gesehn, und berühmt die Früchte des Baumes;
Unter ihm pflegten die Schnitter des Mahls sich zu freuen am Mittag,
Und die Hirten des Viehs in seinem Schatten zu warten.

Auch dieser Abschluß echt homerisch: wie der Gang der Wirthin uns zugleich ein Bild von dem stattlichen Anwesen des „goldenen Löwen" giebt, so heißt es von dem Birnbaum nur, er sei „groß", doch lassen die Mittheilungen über sein Alter, seine weite Sichtbarkeit und seinen geräumigen Schatten Höhe und Umfang erschließen. Bald darauf lesen wir, wie dem Homer und Laokoon abgestohlen:

Hermann eilte zum Stalle sogleich, wo die muthigen Hengste
Ruhig standen und rasch den reinen Hafer verzehrten
Und das trockene Heu, auf der besten Wiese gehauen.
Eilig legt' er ihnen darauf das blanke Gebiß an,
Zog die Riemen sogleich durch die schön versilberten Schnallen
Und befestigte dann die langen, breiteren Zügel,
Führte die Pferde heraus in den Hof, wo der willige Knecht schon
Vorgeschoben die Kutsche, sie leicht an der Deichsel bewegend.
Abgemessen knüpften sie drauf an die Wage mit saubern
Stricken die rasche Kraft der leicht hinziehenden Pferde.
Hermann faßte die Peitsche; dann saß er und rollt' in den Thorweg.

Die homerische, so sparsame Landschaftskunst erschöpft die Mittel der Poesie keineswegs. Goethes Gedichte beleben den Mond und das

finstre Gesträuch; er entfaltet im „Werther" einen Reichthum dieser Art, der ursprünglich ist wie Mythologie. Tieck lehrt uns in seinen Wäldern das Gruseln. Groth und Storm dehnen mit ihrer träumerischen Stimmung die endlose Haide vor uns aus. So hat das von Schiller für einen kaum Würdigen geschaffene Wort „Landschaftsdichter" sein gutes Recht. Nur die falsche Beschreibung mit dem Wahn, als könne dem Leser eine Gegend sichtbar werden, wird trotz dem Thomsonschen Naturdichter und Damenliebling Stifter, der aus dem guten Stil nur zu oft in eine schlechte Manier fällt, für sträflich gelten. So kann der Dichter an eine Blume seine Symbolik knüpfen, die Beschreibung jedoch wird er dem Botaniker überlassen; ist es doch ein ermüdendes Kunststück, wenn derselbe Franzose, der eine wahre Symphonie von Käsegestänken enfesselt, in einem Treibhaus oder einem verwilderten Garten ein Gewächs nach dem andern seinen specifischen Duft ausathmen läßt. Lessing verwirft Hallers berühmte Schilderung der Enzianen mit achtungsvoller, aber unerbittlicher Polemik. „Es sind Kräuter und Blumen, welche der gelehrte Dichter mit großer Kunst und nach der Natur malet. Malt, aber ohne alle Täuschung malet .... Ich höre in jedem Worte den arbeitenden Dichter, aber das Ding selbst bin ich weit entfernet zu sehen." Der Dichter der „Alpen" hat, Lessing misverstehend, eine unglückliche Appellation eingelegt; unläugbar will doch, wer gleich ihm in einer längeren Versreihe Blüten und Blätter beschreibt, uns die Blume zeigen, nicht nur einige Eigenschaften angeben. Und schon sein Bewunderer Pyra sagte verständig: „Wir können bei einigen unserer Dichter sehen, wie fruchtlos ihre Bemühung in Beschreibung der Gestalt der Blumen und anderer Dinge abgelaufen. Sie bleiben bei all ihrer gesuchten Deutlichkeit dunkel, wann uns nicht die Gestalt schon bekannt ist. Vergleichungen ersparen viele Worte." Haller hatte mit Farben gearbeitet, als führe er den Pinsel Huysums. Wenn dagegen ein Lehrdichter wie Vergil eben als Lehrdichter die Kennzeichen einer tüchtigen Kuh herzählt, so will Lessing nicht protestiren, doch für Poesie hält er solche didaktische Hexameter ohnehin nicht. Die Verurtheilung der „Schilderungssucht" als eines dem Horaz und Pope schon lang verdächtigen frostigen Spielwerks, die Bemängelung selbst des Kleistschen „Frühlings" mit der festen Versicherung, sein verstorbener Freund würde die Bilderreihe zu

einer Reihe von Empfindungen umgeschaffen haben, fuhr der alten Garde und den jungen Stümpern wie ein Blitz in die Glieder. Ironisch sprach Herder von einem Blutbad. Es war ein wolthätiger Aderlaß für das stockende Geblüt unserer Poesie, das nach Lessings Cur rascher circulirte. Köstlich, wie Lessing anderswo gegen die unzeitige Malerei des Euripides, der freilich bildender Künstler gewesen, losbricht; es handelt sich um eine Gefahr, welche der Kreusa im „Jon" droht; ein Sclave berichtet und schildert in dreißig Versen ein Zelt sammt seinen Tapeten als den Schauplatz des Geschehenen; da läuft dem ungeduldigen Lessing die Galle über: „Verdammter Erzähler, du selbst zitterst für deine Gebieterin; die dich hören, zittern für sie und zittern zugleich für sich selbst . . . ; die Zuschauer zittern: und du malst uns das Gewirke der Tapeten, den ganzen gestirnten Himmel von Seide!" Gleichermaßen floh er von den verdammten Wortmalern seiner Zeit zu Altvater Homer.

Um den Schild des Achill waren zur Zeit Scaligers, zur Zeit Boileaus und noch zwischen Leipzig und Zürich blutige Schlachten geschlagen worden, wo auch die Ritter Homers wie Pope des Guten gar zu viel gethan, indem sie alle Kunstregeln moderner Malerei auf diesem Schilde wiederfanden. Lessing mischt sich nicht in den Streit, ob der fragliche Abschnitt der Ilias eine Alfanzerei oder ein admirables Gemälde sei. Er ist warm für Homer und kühl gegen Vergils Nachahmung, aber er will sich später gern darüber mit Heyne vergleichen. Es kam ihm wieder vor allem auf die technische Bedeutung an, die er klar dahin aussprach: „Homer malt nämlich nicht das Schild als ein fertiges vollendetes, sondern als ein werdendes Schild. Er hat sich also auch hier des gepriesenen Kunstgriffes bedienet, das Coexistirende seines Vorwurfs in ein Consecutives zu verwandeln, und dadurch aus der langweiligen Malerei eines Körpers das lebendige Gemälde einer Handlung zu machen. Wir sehen nicht das Schild, sondern den göttlichen Meister, wie er das Schild verfertiget."

Wollten wir in das Detail der Lessingschen Ausführungen eingehen, so würde sich unter anderm auch ein triftiger Beleg dafür ergeben, wie die deutschen Sprachmeister der Folgezeit über einen apodiktischen Satz des „Laokoon" hinweggeschritten sind. Die Behauptung, im Deutschen müsse ein dem Hauptwort nachgesetztes Beiwort unflectirt

auftreten, wodurch die Verwechslung mit dem Adverb drohe — also *κάμπυλα κύκλα, χάλκεα, ὀκτόκνημα:* „runde Räder, ehern und achtspeichigt" —, wurde entkräftet durch Voß und durch Goethe, der ohne Bedenken in der „Achilleis" schreibt „zwei Platten sondert' ich aus, beim Graben gefundne, ungeheure" oder in der „Pandora" „biegsame Sohlen, goldne, schrittbefördernde, beflügelte." So wirkte Homer nicht nur auf die Methode, sondern auch auf den Sprachgebrauch unserer antikisirenden Poesie. Aber Lessing wird nicht meinen mit dem Nachweis des homerischen „Kunstgriffes" etwas ausschließliches und erschöpfendes vorgetragen zu haben, und Goethe war sich ohne Zweifel bewußt, daß die Nachahmung dieses Behelfes, wie bei Hermanns Wagen, nur spärlich angewandt werden dürfe, um uns nicht auch ihrerseits zu ermüden. Der Dichter ist bei leblosen Gegenständen nicht lediglich an eine Art Entwicklungsgeschichte gebunden; er wird unserer Phantasie hervorstechende Merkmale bezeichnen, wird die Einrichtungsstücke eines Zimmers mit Stimmung umkleiden und in gemüthlichen Rapport zu dem Charakter des Bewohners setzen, aber er wird allerdings die unerträgliche Manier moderner Franzosen meiden, welche aus purer Schilderungssucht ein Schloß vom Boden bis zum Keller, einen Salon bis zu den kleinsten Bibelots auf dem Kamin beschreiben, als handle es sich um einen Auctionskatalog des Hôtel Drouot. Das künstlerische Ergebnis ist Null, und der Leser sieht nur, daß die Brüder Goncourt historisch gebildete Amateurs und begabte Decorateurs sind.

Lessing versäumt nicht zu Homer auch den alten Liebling Anakreon zu rufen, der die Schönheit seines Mädchens und seines Bathyll zergliedert, indem er sich einen Maler bei der Arbeit denkt; aber dies Zusammenlesen körperlicher Reize von allen möglichen Göttergestalten her scheint ihm mit Recht zu beweisen, daß hier die Poesie stammelt und die Beredsamkeit verstummt, wenn ihnen nicht die Kunst noch einigermaßen zur Dolmetscherin dient.

Wie schildert nun ein Dichter körperliche Schönheit? Die Frage wäre dahin zu verallgemeinern: wie schildert ein Dichter lebendige Körper? — doch bleibt Lessing in seinem engeren kunstidealistischen Cirkel. Nur wer das Handgreifliche läugnet, daß die Poesie der Malerei in allem Äußerlichen weicht, um sie im Innerlichen hinter sich zu lassen, kann folgenden Sätzen eine rückhaltlose Zustimmung versagen:

3*

„Der Dichter, der die Elemente der Schönheit nur nach einander zeigen könnte, enthält sich daher der Schilderung körperlicher Schönheit als Schönheit gänzlich. Er fühlt es, daß diese Elemente, nach einander geordnet, unmöglich die Wirkung haben können, die sie, neben einander geordnet, haben; daß der concentrirende Blick, den wir nach ihrer Enumeration auf sie zugleich zurücksenden wollen, uns doch kein übereinstimmendes Bild gewähret; daß es über die menschliche Einbildung geht, sich vorzustellen, was dieser Mund und diese Nase und diese Augen zusammen für einen Effect haben, wenn man sich nicht aus der Natur oder Kunst einer ähnlichen Composition solcher Theile erinnern kann." Dem Dichter ist die Vergegenwärtigung ruhiger Körperlichkeit versagt. Die Malerei wirkt unmittelbar und völlig für das Auge, der Dichter wirkt auf unsere Phantasie und sucht, wie W. v. Humboldt treffend darlegt, Einbildungskraft durch Einbildungskraft zu entzünden, die Einbildungskraft des Lesers zur Production in bestimmter Richtung zu nöthigen.

„Und auch hier ist Homer das Muster aller Muster"; er läßt sich nirgends, obwol der ganze trojanische Krieg von Helenas Schönheit abhängt, auf eine Schilderung ihrer Schönheit ein. Diese strenge Enthaltsamkeit Homers hat viele Jahrhunderte vor Lessing schon Dio Chrysostomus hervorgehoben. Und die geistvolle Durchforschung des griechischen Romans durch E. Rohde hat eine weitere Beobachtung Lessings vollauf bestätigt, daß nämlich die förmlichen Steckbriefe körperlicher Vorzüge erst bei den Byzantinern als Zeichen des Verfalls auftreten, während die älteren hellenistischen Erzähler, der dichterischen Schranken bewußt, mit Hyperbeln, Metaphern und Vergleichen aus Kunst und Natur arbeiten. Lessing, wie so oft vom Falschen ausgehend, legt die öde Schilderung der schönen Helena bei Constantinus Manasses vor. Da die byzantinische Manier wirklich in die Erotik Italiens eindrang, ist Lessings Sprung von einem mönchischen Pfuscher zu dem phantasievollen, farbenprächtigen, tönereichen Meister Ariost nicht zu groß. Glänzende Stanzen des „Rasenden Roland" suchen ein detaillirtes Bild der schönen Zauberin Alcina zu geben. Man glaubt dem beredten Vortrag, der sich kaum genug thun kann, die äußeren Vorzüge Alcinas, aber man sieht sie nicht. Auch hier gilt Lessings Vergleich mit den Steinen, die zur Errichtung eines Prunkgebäudes auf die

Bergesspitze gewälzt werden, aber alle von selbst auf der andern Seite wieder herabrollen. Die Verbindung des Nacheinander zum Nebeneinander will nicht kommen. Darum begnügt sich Homer damit eine göttliche oder sterbliche Frau weißarmig oder schönlockig oder schönwangig zu nennen, wie Lessing, ohne daran die so naheliegende Theorie der Association zu knüpfen, im Vorbeigehen anmerkt. Fein entdeckt er, daß Anakreons Wunsch, der Maler möge um den Nacken des Mädchens Liebesgötter flattern lassen, eine dichterische, ganz unmalerische Bewegung fordre, und die bestrittene Schilderung der Alcina liefert ihm mit den holdblickenden, langsam sich drehenden Augen, dem lieblich lächelnden Mund, dem wallenden Busen doch wichtige, echt poetische Züge für eine Theorie, die wieder an den Alten exemplifiziert wird.

„Was Homer nicht nach seinen Bestandtheilen beschreiben konnte, läßt er uns in seiner Wirkung erkennen. Malet uns, Dichter, das Wolgefallen, die Zuneigung, die Liebe, das Entzücken, welches die Schönheit verursachet, und ihr habt die Schönheit selbst gemalet." Daher kann auch eine Aufzählung weiblicher Körperreize dichterisch sein, wenn daraus eine trunkene, leidenschaftlich häufende Stimmung spricht; so bei Ovid, bei vielen Modernen. In den Ilias zeigt sich die „Wirkung" der Schönheit da, wo Helena vor die Ältesten tritt und die Graubärte Trojas den Krieg um ein so göttlich schönes Weib staunend begreifen. Diese homerische Scene ist gewiß auch malbar — Carstens u. a. haben sie gemalt —, aber die Aufgabe des Malers unterscheidet sich wesentlich von dem Kunstgriff des Dichters, denn auf dem Bilde wird die Darstellung der schönen Erscheinung zur Hauptsache, die der Wirkung zur Nebensache. Und nicht die Malbarkeit überhaupt hat Lessing bestritten, sondern die Anweisung des Grafen Caylus, der von den „gierigen Blicken" der Alten sprach.

„Ein anderer Weg, auf welchem die Poesie die Kunst in Schilderung körperlicher Schönheit wiederum einholet, ist dieser, daß sie Schönheit in Reiz verwandelt. Reiz ist Schönheit in Bewegung." Lessing nimmt hier Mendelssohns Notiz „Reizend ist nur die Schönheit der Form in Bewegung" auf, eine von den Aesthetikern Englands schon ähnlich gefaßte Definition, die sich auch bei C. L. v. Hagedorn und in Winckelmanns Aufsätzen findet und welche von Schiller in seinen

classischen Auseinandersetzungen über die „Anmuth" fortgebildet wurde. Nur das ist Lessing nicht einzuräumen, daß bei dem Maler der Reiz, ein transitorisches Schönes, zur Grimasse würde. Das Äugeln oder Lächeln darzustellen steht bei ihm nach Maßgabe seines Talentes, und wer mit Lessing den lachenden La Mettrie auf dem Portrait unausstehlich findet, wird deshalb das Lachen auf einem Bilde, wo die Situation diesen Ausbruch motivirt, gewiß nicht verwerfen.

Jedenfalls hat die Praxis der echten Dichter, wie schon Ariost mitten in einer falschen Manier zeigte, die aus Homer gefolgerten Theorien Lessings bewahrheitet. Selbst im Mittelalter, wo die katalogmäßige Beschreibung so im Schwange geht, finden wir eine unbewußte Befolgung der Gesetze von Bewegung, Wirkung, Reiz. Man nimmt wahr, wie Wolfram von Eschenbach Beschreibung in Handlung auflöst, indem theils die Gegenstände handelnd gefaßt, theils die Personen in successiver Betrachtung gezeigt werden. Der Minnesänger setzt Stimmung für Schilderung und weckt durch hyperbolische Betheurungen, wie daß die Frau ihm werther sei als die Krone, durch Schmeicheleien, wie daß Gott sie in besonders glücklicher Stunde geschaffen, durch starke Metaphern eine bedeutende Vorstellung von seiner Schönen in unserer Phantasie. Gottfried von Straßburg tritt mehrmals glänzend aus der falschen Schilderung heraus: die Blumen frohlocken in dem Gras, der Rasen legt bunte Sommerkleider an, die süße Baumblüte lächelt und der Mensch erwidert ihr den Gruß mit „spielenden" Augen. Blanscheflur wird von Gottfried gar nicht beschrieben: sie wirkt so auf jeden Mann, der sie schaut, daß er fortan Frauen und Tugend noch eifriger liebt. Und ein Meisterstück, alles zum Reiz zu beleben, ist das Auftreten der Isolde: der Rock schmiegt sich um den Leib, der Mantel wallt, unter den kleinen Falten lugen die Füßchen hervor, mit dem linken Daumen faßt sie die Spange, mit der Rechten den unteren Saum. Der Dichter unterbricht sich mit einem Zwischensatz der Wirkung: Isoldens gefiederte Raubblicke brachten gar manchen Mann außer sich; und indem Gottfried zu dem Geschmeide übergeht, braucht er die köstliche Wendung: das Diadem und Isolde, Gold und Gold leuchteten einander an, so daß die Weisen über den Goldglanz ihrer Locken staunten; wir sehen sie wandeln und wie der Falk auf dem Ast äugeln, bis Mutter und Tochter, Sonne und Morgenroth, grüßend und neigend

vorschreiten. Alles virtuos dargestellt; aber auch die schlichte Kunst Hans Sachsens hat häufig die richtige Umsetzung des Nebeneinander in ein Nacheinander gefunden, und selbst sein liebenswürdiger Steckbrief der Barbara Harscherin ist, obwol möglichst unhomerisch, doch ein trauliches Genrestück gegen die während des siebzehnten Jahrhunderts geltende Versteinerung der Geliebten, wo Perlenzähne, Türkisaugen, Rubinwangen, Alabasterhälse und Marmelballen als Gegentheil aller Belebung schwülstig in Mode waren. Während dann im achtzehnten Jahrhundert die Schilderungssucht das Naturgedicht und ein tändelndes Zusammenklauben körperlicher Vorzüge die Lyrik ausfüllte, gab Wieland schon in dem 1767 gedichteten „Idris" (4, 13) schalkhaft seine Gelehrigkeit kund:

> Er läßt den Fluß zurück und tritt in einen Hain,
> Den ich, weil Lessing mich am Ohr zupft, nicht beschreibe.

Goethes Lyrik weiß von Anbeginn nichts von den artigen Sächelchen, die Vater Gleim der Reihe nach auskramt, aber Friederike und Lili leben vor uns. Ovidisch „späht" er in den Römischen Elegien „des lieblichen Busens Formen", und in den „Briefen aus der Schweiz" wird nicht das nackte, sondern das eintretende, Stück für Stück abwerfende, auf dem Lager sich bewegende, lockende Mädchen beschrieben, so wie er die Dirnchen Venedigs als Lacerten herumschlüpfen läßt. Werther schildert Lotte nicht, doch sehen wir sie beim Tanz in graziöser Bewegung, ihre Lippen beim Gesang lechzend geöffnet, ihre schwarzen Augen einmal voll unwiderstehlichen Ausdrucks. Goethe haßte das Beschreiben des Körpers; er konnte sich für eine Empfehlung seines Helden Wilhelm Meister „kaum entschließen, durch Wernern etwas zu Gunsten seines Äußerlichen zu sagen." Im Epos verfährt er wie Homer und Gottfried: man redet von Dorotheens Kleidung, damit Hermann sie finde, und Umrisse ihrer Gestalt bauen sich vor uns auf, wenn der rothe Latz den gewölbten Busen hebt oder der Rock ihr im Gehen um die wolgebildeten Knöchel schlägt. Sein Meisterstück ist die Vorführung Friederikens in „Dichtung und Wahrheit", wie sie in ländlicher Tracht als ein Stern aufgeht, aus heitern Augen frei in die Welt schaut, mit dem artigen Stumpfnäschen in die Luft forscht, ein Urbild lieblicher Anmuth, das durch Bewegung im Freien, durch zier-

liches Schreiten und noch zierlicheres Laufen die letzten künstlerischen Striche empfängt, während die Jugendlyrik sie in tändelnder Grazie vor dem Spiegel wies. Oder wessen Phantasie wäre zu träge, Gottfried Kellers Figura Leu sich so oder so zu bilden, wenn der allerliebste Hanswurstel hinter Papa Bodmer einhergaukelt; anderer trefflicher Belege aus Keller, Heyse, Storm zu geschweigen.

Besondere Hervorhebung verdient die überaus kunstreiche Einführung der Goetheschen Pandora, deren Reize Prometheus und Epimetheus, einander fortwährend ins Wort fallend, entwickeln:

Doch schmückt Hephaistos wolbedenkend reich sie aus;
Ein goldnes Hauptnetz flechtend erst mit kluger Hand,
Die feinsten Drähte wirkend, strickend mannigfach.
Dies göttliche Gehäge, nicht das Haar bezwang's,
Das übervolle, strotzend braune, krause Haar;
Ein Büschel flammend warf sich von dem Scheitel auf ...
In Flechten glänzend schmiegte sich der Wunderwuchs,
Der, freigegeben, schlangengleich die Ferse schlug.
Das Diadem, nur Aphroditen glänzt es so!
Pyropisch, unbeschreiblich, seltsam leuchtet' es.
Mir blickt' es nur gesellig aus dem Kranz hervor
Aufblühnder Blumen; Stirn und Braue hüllten sie,
Die neidischen! Wie Kriegsgefährte den Schützen deckt
Mit dem Schild, so sie der Augen treffende Pfeilgewalt.
Geknüpft mit Kettenbändern schaut' ich jenen Kranz,
Der Schulter schmiegten sie zwitzernd, glimmernd gern sich an.
Des Ohres Perle schwankt mir vor dem Auge noch,
Wie sich frei das Haupt anmuthiglich bewegete .....
Die Ringe schmückend verbreiterten die schlanke Hand. —
Die mir so oft sich, herzerfreuend, hingestreckt! —
Und glich sie wol Athenens Hand an Kunstgeschick? —
Ich weiß es nicht, nur liebekosend kannt' ich sie. —
Athenens Webstuhl offenbart' ihr Oberkleid. —
Wie's wellenschimmernd, wogenhaft ihr wallte nach. —
Der Saum verwirrte fesselnd auch den schärfsten Blick. —
Sie zog die Welt auf ihren Pfaden nach sich her ....
Wer säh' den Saum an, zeigte sich der Fuß im Schritt,
Beweglich wie die Hand, erwidernd Liebesdruck!
Auch hier nicht müde, schmückte nur der Künstler mehr;
Biegsame Sohlen, goldne, schrittbefördernde.
Beflügelte! Sie rührte kaum den Boden an.

Oder man erinnere sich des Göttereinzugs in den „Achilleis" und der unnachahmlich prägnanten Plastik in den „Elegien", wo dem Dichter die großen Typen der bildenden Kunst dichterisch zu Gute kamen:

> Juppiter senket die göttliche Stirn, und Juno erhebt sie,
> Phöbus schreitet hervor, schüttelt das lockige Haupt;
> Trocken schauet Minerva herab, und Hermes, der leichte,
> Wendet zur Seite den Blick, schalkisch und zärtlich zugleich,
> Aber nach Bacchus, dem weichen, dem träumenden, hebet Cythere
> Blicke süßer Begier, selbst in dem Marmor noch feucht.

So belebt der Poet das marmorne Pantheon einer Bildhauerwerkstatt, und diese Goethisch-antiken Verse mögen unsere Beispiele zum „Laokoon" beschließen. Sie zeigen das Körperliche in der Poesie als ein dienendes, das Physische dem Psychischen unterthan, die Umsetzung des Coexistirenden in Sueeessives dem Lauf unserer Phantasie entsprechend, diese bewegliche Phantasie nach Bewegung, nicht nach ruhenden Gegenständen verlangend und mit einem Impulse zufrieden, unmuthig gegen eine Beschreibung, die mit ihrem Fluge nicht Schritt hält und ihr detaillirte Vorstellungen aufdrängt. Der Realismus des modernen französischen Romans, der observiren und seeiren, Soeiologie und Physiologie treiben will, mag freilich solche Erwägungen nicht hören; aber sind uns Balzacs bis auf den letzten Rockknopf beschriebene Figuren anschaulich? Oder ist es unserer Phantasie nicht willkommener, wenn Dickens gern ein einziges Charaeteristieum hervorhebt, als wenn die ausgezeichnete G. Eliot sich ganze Seiten hindurch in Schildereien erschöpft? —

Hier nun werde nochmals neben Lessing der Franzose genannt, der die tastenden Versuche der Vorgänger so geistbeschwingt überholte und es klar aussprach: „Jede Kunst hat ihre Vortheile. Will die Malerei die Poesie auf ihrem Gebiet angreifen, so muß sie weichen, aber sicherlich wird sie obsiegen, wenn die Poesie es unternimmt sie auf dem ihrigen anzugreifen." So Diderot, nimmer müde dem leidigen ut pictura poesis erit sein ut pictura poesis non erit entgegenzuhalten. Lesen wir so ideale Leistungen im Kunstfeuilleton wie Diderots unvergleichliche „Salons", so empfinden wir Lessings unfreiwillige Beschränkung auf den Taubstummenbrief schmerzlich, und sehen wir Diderot mit Webb oder dem Dresdener Hagedorn beschäftigt, so erhebt sich die Klage, daß ihm der „Laokoon" entging. Zwei Menschen sind

getrennt, die für innigen Gedankenaustausch geboren scheinen. Freudig möchte man ihr Zwiegespräch belauschen. Vermuthlich würde der Franzose sich nicht immer geduldig in die Cirkel des Deutschen bannen und Schritt für Schritt sprunglos zum Wahren leiten lassen. Er würde rasch Einwürfe und Ergänzungen vorbringen, die nach Lessings Plan erst im zweiten oder dritten Theil zur Verhandlung kommen sollten. Auch tiefere Unterschiede würden hervortreten. Diderot wirft wol Dinge zusammen, die er anderswo streng aus einander hält. Er huscht als eiliger Feuilletonist da nachlässig vorbei, wo Lessing eine kritische Station macht, und ruft: was schiert es mich, ob der Laokoon der Bildhauer dem des Dichters vorausgeht oder nicht; soviel steht fest: einer hat dem andern als Modell gedient. Diderot hat vor allem ein viel kühleres Verhältnis zur Antike als Winckelmann und Lessing. Für ihn ist die Idealschönheit der griechischen Sculptur kein unverbrüchliches Gesetz, vielmehr sieht er als Bewunderer moderner Charakteristik das gleichberechtigt neben einander, was jenen um manchen Höhegrad getrennt schien. Allerdings erläutert er seinen Lessingschen Satz „Laokoon leidet, aber er grimassirt nicht" ganz Winckelmannisch-ethisch durch das Lob der mitten im tiefen Schmerz gewahrten Manneswürde, aber in seinen Augen steht Winckelmann als fanatischer Schwärmer dicht neben dem verrannten Jean-Jacques. Wie hinreißend, meint er, ist Winckelmanns Hymnus auf den vaticanischen Torso! Doch fragt ihn nur weiter: soll man lieber die Antike studiren oder die Natur? Die Antike, wird Winckelmann ohne sich zu besinnen sagen, die Antike! Und so werde der wärmste, geistreichste, geschmackvollste Mann auf einen Schlag zum Don Quixote. Diderot will, daß man sich in der Betrachtung der antiken Werke bloß das Auge für die Natur schule. Wenn aber bei ihm so oft eine vordringliche Moral die aesthetische Erörterung sprengt, möchten wir unsererseits rufen: da steht der feinste Kunstrichter auf einen Schlag mitten in Toboso! Dann dünkt es ihn, als habe er, „obwol kein Kapuziner", schon genug sinnverwirrende Nuditäten gesehen, und er schreit nach der Stunde, wo auch die bildenden Künste in den Wettkampf zur Sittenreinigung eintreten, wo der Pinsel nicht mehr Lastern und Ausschweifungen frönen, sondern gleich dem Griffel des neueren Bühnendichters unterrichten, rühren, bessern will, denn nur anständige Sujets sind von Dauer. So ist

denn Greuze der rechte Mann für den Verfasser des „Hausvaters“: „sein Genre gefällt mir, Moralmalerei.“

Wie er vor Lessing vom moment presque indivisible, vom moment frappant der Malerei gesprochen, so trifft er mit Lessing auch in den Beispielen häufig zusammen. Über die Furien, über den verhüllten Agamemnon, über den jammernden Philoktet und über das verzärtelte Frankreich spricht er gleich ihm. Verwirft Lessing den lachenden La Mettrie, so erklärt auch Diderot, auf dem Portrait werde das Lachen zum Grinsen: le ris est passager; on rit par occasion, mais on n'est pas rieur par état. Er bietet gute Belege für die Wahl der Krisis: Hercules hat sich noch nicht entschieden, sondern er faßt erst den Entschluß; Kleopatra liegt noch nicht im Sterben, sondern sie nähert die Schlange der Brust; Iphigenie wird noch nicht geopfert, sondern Kalchas tritt mit Messer und Blutbecken an sie heran; Aphrodite ist noch nicht verwundet wie auf Doyens Bild, sondern Diderot würde den Moment vor der Verwundung wählen. Dabei fallen die feinsten Bemerkungen: z. B. der Dichter darf sagen, ein Jüngling sei von Amors Pfeilen getroffen; ein Maler wird den Liebesgott sein Geschoß nur eben anlegen lassen, denn sonst würde man auf der Leinwand nichts Sinnbildliches, sondern physische Verwundung erblicken.

Diderot verwirft gleich Lessing die beschreibende, vag malende Dichtung. Im „Salon“ von 1767 steht folgende anregungsreiche, hinreißende Stelle: „O mein Freund, eine schöne Gelegenheit abzuschweifen und die Dichter Italiens zu fragen, ob ihre Ebenholzbrauen, ihre zärtlichen Blauäuglein, ihre Liliengesichter, Alabasterbusen, Korallenlippen, blinkenden Emailzähne je eine so hohe Vorstellung von Schönheit wecken können“ wie die Harmonie vergilischer Verse. „Der wahre Geschmack hält sich an ein oder zwei Merkmale und überläßt den Rest der Phantasie. Dann, wenn Armida mitten in Gottfrieds Heerschaaren vorschreitet und die Feldherrn begehrliche Blicke wechseln, ist Armida schön. Dann, wenn Helena vor die troischen Greise tritt und diese laut aufschreien, ist Helena schön. Und dann, wenn Ariost mir Angelica, glaub' ich“ — nein: Alcina — „vom Wirbel bis zur Zehe beschreibt, ist Angelica trotz der Anmuth, Leichtigkeit und weichen Eleganz seiner Poesie nicht schön. Alles zeigt er mir, er läßt mir nichts zu thun. Er macht

mich müde, ungeduldig. Wenn eine Gestalt schreitet, malt mir ihre Haltung und Beweglichkeit: ich nehme den Rest auf mich. Beugt sie sich, sagt mir nur von ihren Armen und Schultern: ich nehme den Rest auf mich. Thut ihr aber mehr, so vermengt ihr die Gattungen: ihr hört auf Dichter zu sein und werdet Maler oder Bildhauer. Ich merke eure Einzelheiten und verliere das Ganze, das mir ein Zug wie Vergils vera incessu gezeigt hätte ..... Versucht in der galanten, scherzhaften und burlesken Dichtung derlei Detailbeschreibungen; ich habe nichts dagegen. Im Übrigen werden sie kindisch und geschmacklos sein. Ich nehme an, daß der Dichter, wenn er die lange, minutiöse Schilderung einer Gestalt beginnt, das Ganze im Kopfe habe: wie wird er mir dies Ganze vor Augen führen? Spricht er mir von den Haaren, so seh ich sie, von der Stirn, so seh ich sie, aber diese Stirn schließt sich nicht an die Haare, die ich sah. Spricht er mir von den Brauen, der Nase, dem Mund, den Wangen, dem Kinn, dem Hals, dem Busen, so seh ich sie, aber da keiner dieser successiv bezeichneten Theile sich mit den vorigen zu einer Ganzheit fügt, zwingt er mich entweder eine verfehlte Gestalt in meiner Phantasie zu tragen, oder diese Gestalt bei jedem neu vermerkten Zug zu retouchiren. Ein einziger Zug, ein großer Zug; überlaßt den Rest meiner Einbildungskraft. Das ist der wahre, der große Geschmack. Ovid hat ihn manchmal. Er sagt von der Göttin der Meere:

nec bracchia longo
Margine terrarum porrexerat Amphitrite.

Welch ein Bild! welche Arme! welche wunderbare Bewegung! welche schreckliche Ausdehnung! welche Figur! Die grenzenlose Phantasie faßt sie kaum ... Dies porrexerat, das gar nicht endet." So wirft Diderots leichte Feder die ganze Lehre von Wirkung und Reiz, die ganze Associationstheorie, daß Gefälliges Gefälliges weckt und der Dichter unserer Phantasie nach der Figur pars pro toto nur einen Stoß geben soll, improvisatorisch hin. Zugleich faßt er die ungemeine Macht der Wortwahl und Wortordnung, des Rhythmus und der Tonmalerei vorzüglich zusammen; doch hat auch Lessing, wie philologische Collectanea lehren, in dieser Richtung Studien an römischen Poeten, vornehmlich an Ovid, gemacht. Gewiß ist selbst mit allen hinge-

worfenen Anregungen Diderots das Thema keineswegs erschöpft, besonders nicht nach Seiten der Dichtersprache. Wie wol steht ihr der vervollkommnende, idealisirende Vergleich, der da am Platze ist, wo er ohne Trivialität unsere Lustempfindung an bekannten Gegenständen oder Wesen weckt und nährt, wo er Sinnliches durch Sinnliches hebt oder Geistiges durch Körperliches illustrirt. Nur die alte und neue Manier schlechter Poeten, an Götter und Heroen mahnend Idealbilder hervorzuzaubern oder die Personen durch die Bemerkung, sie seien den Geschöpfen dieses Bildhauers, jenes Malers ähnlich, zur Anschauung zu bringen und so die Armuth im eigenen Hause durch kleine Anleihen aus fremden, vollen Kassen zu maskiren, würde weder Lessings noch Diderots Beifall haben.

Welche Vortheile hat aber das Schicksal dem französischen Kunstkritiker in seinem Paris gegönnt, und wie wenig hatte Lessing gesehen! Gewiß war es auch unter andern Umständen seinen Naturanlagen versagt, Vernetsche, Lauterbourgsche, Robertsche Landschaften so nachzudichten oder vor Motiven aus Rom eine ganze Aesthetik der Ruine so zu entwerfen wie Diderot; doch immer erblicken wir Lessing vor ein paar Kupferwerken in Breslau und Berlin, Diderot dagegen im „Salon". Nicht allein; nein, mit hervorragenden Künstlern, von denen er lernt und die wiederum ihm das Zeugnis ausstellen, er sei der einzige, dessen Bilder, so wie er sie in Gedanken angeordnet, auf die Leinwand spazieren könnten. Geben Sie mir doch, ruft La Grenée, eine Idee für den „Frieden", und er thut keine Fehlbitte. Wie soll ich, fragt Baudouin, ein nacktes, doch schamhaftes Weib vorführen, und Diderot malt ihm das Modèle honnête in die Luft, so daß der Künstler mit Dank versichert, er sehe sein Bild. Niemand kann erfinderischer und einsichtiger den Malern das Bessermachen zeigen. Nichts entgeht ihm. Flugs skizzirt er einen neuen Entwurf: man würde sehen . . . und schließt behaglich: so, Freunde, muß man diesen Stoff anpacken und ausführen. Diderot blieb immer im lebendigsten Zusammenhang mit der Production, während Lessing von allen in den „Salons" besprochenen Leuten die einzige Madame Therbusch gesehen hat. 1765 saß er über seinem „Laokoon", und Diderot schrieb im „Salon": „Wenn Mengs Wunder thut, so liegt der Grund darin, daß er in jungen Jahren sein Vaterland verlassen, daß er Rom zum

Wohnsitz gewählt und sich von dort nicht mehr entfernt hat. Zerrt ihn über die Alpen, trennt ihn von den großen Vorbildern, schließt ihn in Breslau ein und ihr sollt sehen, was aus ihm wird." Wir sind mit der Breslauer Ernte Lessings sehr zufrieden.

„Ich lenke mich wieder in meinen Weg, wenn ein Spaziergänger anders einen Weg hat" sagt Lessing von der freien, an Nebenpfaden und Seitenaussichten reichen Anlage seines Buches.

Der Erörterung des Schönen folgt die Erörterung des Häßlichen, die auch nur fermentum cognitionis, nicht umfassende Aesthetik des Häßlichen sein will. Von einer Baumgartenschen Definition ausgehend und weiterführend, was schon vor ihm über die Mischung des Häßlichen mit dem Lächerlichen und dem Schrecklichen gesagt worden war, beschränkt sich Lessing auf die körperliche Häßlichkeit, insofern sie ein Ingrediens ist, und spricht von sittlicher Häßlichkeit nur, insofern sie mit körperlicher eine Verbindung eingeht. Zweierlei behauptet er im engen Anschluß an Mendelssohn.

Unschädliche Häßlichkeit kann lächerlich sein. So der homerische Thersites, den ein declamirender Geschmäckler wie Klotz aus der Ilias streichen wollte, der aber doch wol in seiner grotesk carikirten Erscheinung und seiner widerwärtigen Frechheit nicht bloß lächerlich ist.

Schädliche Häßlichkeit ist allezeit schrecklich. Deshalb ist der häßliche Richard schrecklicher als der schöne Edmund im Lear. Lessing citirt für jeden eine lange Versreihe aus dem Shakespeareschen Urtext und bemerkt zu Glosters grausamer Selbstcharakteristik, hier höre man einen Teufel und sehe einen Teufel. Aber Lessing erklärt die Häßlichkeit nicht für ein nothwendiges Element des Schrecklichen, denn Milton habe „Teufel zu schildern gewußt, ohne zu der Häßlichkeit der Form seine Zuflucht zu nehmen."

Auch für das Ekelhafte knüpft er an engere Bemerkungen Mendelssohns an.

Das Ekelhafte kann in der Poesie das Lächerliche mehren. So in des Aristophanes „Wolken", wo dem gen Himmel speculirenden Sokrates ein Wiesel in den offenen Mund hofirt; ein burlesker Cynismus, den Herder allzu vornehm eine Concession an den Pöbel Athens schalt.

Das Ekelhafte kann in der Poesie das Schreckliche zum Gräßlichen

steigern. So die Eiterlappen des Philoktet; und fein wird an alten und neueren Beispielen beobachtet, wie die dichterische Darstellung des Hungers nothwendig auf ekle Züge verfalle. Bei einer englischen Scene findet Lessing das Maß „ein wenig zu übertrieben"; so wird wol überhaupt auf diesem Gebiet ohne fest zu formulirende Gesetze entschieden werden müssen und auch im Einzelnen volle Einhelligkeit des Urtheils kaum zu erreichen sein. Aber sicherlich darf die Poesie im Häßlichen viel weiter gehen als die Kunst für das Auge: was in Zolas „Assommoir" allenfalls erlaubt ist, widert uns an in der „Branntweingasse" von Hogarth. Ja, es ist kaum begreiflich, wie Breitinger nicht bloß den Thersites, sondern auch eine ganz scheußliche Bettel bei Brockes malbar finden und J. E. Schlegel gar einem Maler eklere Sachen als einem Dichter gestatten konnte. In der Malerei ist Lessing von seinem Schönheitskanon aus natürlich, kurz gesagt, ein Gegner des Häßlichen, ein Feind des Ekeln. Zwar will er die Frage, ob auch hier zur Erreichung des Lächerlichen und Schrecklichen häßliche Formen anwendbar seien, nicht geradezu verneinen, aber er giebt sein Votum klar dahin ab: „die Malerei, als nachahmende Fertigkeit, kann die Häßlichkeit ausdrücken; die Malerei, als schöne Kunst, will sie nicht ausdrücken." Wer zu Winckelmann schwört, wie Lessing und mit ihm in dieser Frage Herder, Schiller, darf nicht anders urtheilen. Wer dem Charakteristischen nachtrachtet, wird die Schranken unmöglich so eng ziehen. Gewiß bieten viele christliche Marterbilder Verirrungen der Kunst. Ein Lazarus voll eiteriger Schwären verscheucht den Beschauer; ein sterbender Cato, dem die Gedärme aus dem durchbohrten Leibe hängen, ist abscheulich; abscheulich die bläulichen Kinderleichen und der im Gezweig faulende Judas heutiger Ausstellungen. Lessing verpönt das Begräbnis Christi von Pordenone, wo einer der Umstehenden sich die Nase zuhält, weil die bloße Idee des Gestanks Ekel wecke; doch erregt hier nicht sowol der Gestank an sich, als die höchst unwürdige Auffassung der Leiche Christi, welche stinkend gedacht wird, Unwillen, und wenn im Pisaner Campo santo der Ritter vor einem offenen Grabe dieselbe Gebärde macht wie jene Figur Pordenones, so wird man dies drastische Motiv im Gegensatze zwischen Weltlust und Verwesung nicht ohne weiteres verwerfen. Es läßt sich in diesen Dingen schwer generalisiren.

Eindringliche, starkes Leben athmende Charakteristik verleiht dem Häßlichen der Form einen Paß in den Tempel der Kunst. Vor einem Portrait Rembrandts fragt niemand nach dem classischen Contour des Winckelmannschen alleinseligmachenden Evangeliums. So giebt ein kraftstrotzender, behaglicher Humor vielen plumpen, saufenden, hopsenden, hadernden, speienden, ihr Wasser abschlagenden Bauern der Ostade und Teniers ein unvergängliches Recht des Daseins. Auch sie sind ewig, denn sie sind. So fesselt uns, helle Bewunderung erzwingend, das bestialische Wolsein in der Fratze einer Hille Bobbe von Frans Hals, und selbst Lessing würde vor ihr seinen toleranten, alle rigorosen Allgemeinheiten des „Laokoon" mildernden Satz aussprechen, so manches wäre in der Theorie unwidersprechlich, wenn es dem Genie nicht gelänge das Widerspiel durch die That zu erweisen. Aber er würde doch auch seinen Standpunkt mit dem andern Satze vertheidigen: „der Kunstrichter muß nicht nur das Vermögen, er muß vornehmlich die Bestimmung der Kunst im Auge haben. Nicht alles, was die Kunst vermag, soll sie vermögen." Er hat es bei seiner kurzen Abwehr des griechischen „Kothmalers" Piraëicus unterlassen, oder vielmehr er war damals nicht in der Lage das antike Genre durchzugehen. Ein volltrunkener Faun entzückt uns, während die besoffene Alte im capitolinischen Museum uns abstößt. Ist die Bronze duldsamer als der Marmor? Jedenfalls ist die Malerei um vieles duldsamer als die Plastik, die aber wiederum in kleinen und größeren Terracotten wagen möchte, was ihr der Stein versagt. „Ich bleibe stets der Überzeugung, daß die Sculptur etwas Einheitlicheres, Reineres, Erleseneres, Originaleres braucht als die Malerei" sagt Diderot. Würdevoller, pathetischer, mehr für die Ewigkeit schaffend, hat sie einen engeren Stoffkreis. Sie duldet das Burleske, Groteske, Ekle nicht und schränkt das Komische und Häßliche ein. Sie kann wollüstig sein, doch nie schmutzig. So ließe sich, was als Gegensatz beider bildenden Künste allgemein ins Auge springt, innerhalb der einzelnen nach Größe und Material und Technik verfolgen. Andere Gesetze sind der Freske, dem Ölgemälde, der Radirung gegeben. Ist der Pinsel ausgelassener als der Meißel, so gehört der Feder, dem Stift eine noch viel weitere Licenz. Das Sollen, Dürfen und Können hat große Abstufungen.

Solche, hier kaum anzudeutende Erwägungen lagen den deutschen

Kunstidealisten des vorigen Jahrhunderts gar fern. Winckelmann hatte 1764 in dem Hauptwerk seinen Dresdener Standpunkt nicht geändert. Zu diesem Buche springt nun Lessing, nachdem er früher einmal die Fiction seines sehnlichsten Verlangens danach aufrecht erhalten, im sechsundzwanzigsten Capitel über: „Des Herrn Winckelmanns Geschichte der Kunst des Alterthums ist erschienen. Ich wage keinen Schritt weiter, ohne dieses Werk gelesen zu haben. Bloß aus allgemeinen Begriffen über die Kunst vernünfteln, kann zu Grillen verführen, die man über lang oder kurz, zu seiner Beschämung in den Werken der Kunst widerlegt findet. Auch die Alten kannten die Bande, welche die Malerei und Poesie mit einander verknüpfen, und sie werden sie nicht enger zusammengezogen haben, als es beiden zuträglich ist. Was ihre Künstler gethan haben, wird mich lehren, was die Künstler überhaupt thun sollen; und wo so ein Mann die Fackel der Geschichte vorträgt, kann die Speculation kühnlich nachtreten." Er entsagt, um der inductiven Methode mit vollem Nachdruck zu huldigen, dem älteren Vorhaben das von Winckelmann bloß aus den alten Denkmälern empirisch abgeleitete Schönheitsgesetz ebenso unfehlbar durch bloße Schlüsse zu erweisen und wendet sich sofort dem Grundbuch der deutschen Archäologie zu. Wir sind höchst gespannt, wie er zu den großen Resultaten und den noch größeren Anregungen Winckelmanns Stellung nehmen wird. Gerade heraus: Lessing hat kein Wort dafür. Allerdings notirt er sich zur Ausführung das Thema: „Von den Schulen der alten Malerei, und von den Asiatischen Künstlern", doch bleibt es bei der kahlen Notiz. Unfähig gleich Herder und F. Schlegel mit Winckelmanns Ideen zu wuchern oder auch nur mit diesem Fackelträger das entdeckte Land zu durchwandern, bricht er seinen „Laokoon" ab und liefert einen Anhang, der eigentlich erst dem dritten Theile folgen sollte: „Zerstreute Anmerkungen über einige Stellen in Winckelmanns Geschichte, wo er nicht genau genug gewesen." Er discutirt von neuem das Alter der Gruppe, er giebt eine falsche Erklärung des borghesischen Fechters und bringt auch sonst keinen erheblichen archäologischen Einzelgewinn bei, er benutzt schließlich ein Versehen Winckelmanns in der Datirung der „Antigone" dazu seine sophokleischen Studien anmerkungsweise zusammenzufassen, er meidet bei aller Hochachtung im polemischen Ton eine diesem Werke gegenüber ver-

stimmende Kleinlichkeit nicht ganz, und es scheint wirklich an der Zeit, daß er rasch abbrechend mit einer Schlußverneigung vor Winckelmann seinen Torso entläßt. „Ich wollte“ sagt Herder vorsichtig „daß die Aufmerksamkeit Herrn Lessings lieber auf das Wesentliche . . und auf das ganze Gebäude seiner Geschichte gefallen wäre, das noch so mancher Schwierigkeit unterworfen ist.“

Lessing, der kühl die Wette bot, es werde unter den Lesern des „Laokoon“ kein Dichter und kein Maler sein, sehnte sich nach berufenen, selbständigen Beurtheilern seines „Mischmasch von Pedanterie und Grillen“, und es war ihm weder um die verdächtigen Posaunenstöße eines Professor Klotz, noch um die Gunst des jungen Riedel, der ihn unter schielenden Lobsprüchen ausplünderte, noch um so dürftige Nachträge und Einwürfe zu thun, wie sie der Nürnberger von Murr herbeischleppte. Die klare Analyse aus Garves Feder, in der Leipziger Bibliothek 1769, stellte ihn durch ein verständiges, nie blind zustimmendes Eingehen und die Würdigung seiner ganzen wissenschaftlichen und stilistischen Art zwar „sehr wol zufrieden“, ohne in ihrem ruhigen, an der englischen Aesthetik geschulten Gang zu einer fruchtbaren Fortsetzung des großen Principienstreites anzufeuern. Winckelmann, mit dem er gar zu gern voll stolzer Hochachtung den Degen gekreuzt hätte, war erst im Gefühl seiner in Italien geweihten Alleinherrschaft geneigt ohne weitere Kenntnisnahme in Lessing nur das schriftgelehrte Magisterthum Deutschlands zu misachten. Er glaubte es mit einem „jungen Bärenführer“, einem Reimschmied zu thun zu haben. Bald geht dem Entfrembeten ein helleres, freundlicheres Licht über diese nordische Leistung auf. Lessings Schreibart erfüllt ihn beinahe mit Neid, er nennt es rühmlich von so rühmlichen Leuten beurtheilt zu werden und überlegt eine würdige Antwort, bis er sich wieder hochfahrend gegen die ganze ihm antipathische, der Autopsie bare Kunstweisheit der deutschen Antiquare und gegen Lessings „paradoxen Universitätswitz“ verschließt. Öffentlich findet er nur ein flüchtiges Wort für den scrittore giudizioso ed erudito. So verschieden haben beide Männer ihre widerstrebende Bundesgenossenschaft zum Ausdruck gebracht. Winckelmann, seinen großen Vorsprung als Kenner und Historiker vornehm herauskehrend und vom gezwungenen Lob zum

abschätzigen Tadel zurückspringend; Lessing, nach Kräften lernend, die einzelnen Einwürfe mit beredter Bewunderung übergoldend, endlich durch Winckelmanns entsetzlichen Tod tief erschüttert und bereit, dieses jäh abgebrochene Leben durch einige Jahre des seinen zu verlängern.

Lessing würde mit der Erwartung, wenig Leser und noch weniger giltige Richter zu finden, fürs erste Recht behalten haben, hätte nicht Herder, wie er lernend und streitend an die „Litteraturbriefe" angeknüpft, nun im jugendlichen Vorgefühl seines ganzen aesthetischen Vermögens die Lust gleich das Höchste zu ergreifen durch einen aus Dankgefühl und Widerspruch gemischten Anti-Laokoon in den „Kritischen Wäldern" gebüßt. Früher und später nur zu sehr geneigt, seine Gedankenfülle stürmisch und übersprudelnd an den Mann zu bringen, zügelte er dies Mal den kühnen Drang so energisch wie nie in seiner Jugend und ließ der ersten fast bedingungslosen Zustimmung eine lange, ernste Prüfungszeit folgen. Kurz vor dem Erscheinen des aus einem Sendschreiben zum Buch herangewachsenen „Ersten Wäldchens, Herrn Lessings Laokoon gewidmet" (1769) trug er, ein Freund des litterarischen Versteckspiels, dem verehrten Gegner in einem anonymen Briefe dieselben Betheurungen vor, die er öffentlich abgab: er schreibe über, nicht wider Lessing, er wolle nicht nachsprechen und schmeicheln, sondern erklären, ergänzen, anregen. In den Kern der Lessingschen Lehren einzubringen schien ihm mit Recht das einzig würdige, aber noch ausstehende Lob. Doch fehlen panegyrische Töne nicht, und der „Laokoon" heißt ihm „ein Werk, an welchem die drei Huldgöttinnen unter den menschlichen Wissenschaften, die Muse der Philosophie, der Poesie, der Kunst des Schönen geschäftig gewesen". So vieles sträubte sich in ihm gegen Lessing, den „Kunstrichter des Poeten". Ein classischer Vergleich zwischen diesem und dem Lehrer griechischer Kunst Winckelmann zeigt unzweideutig, wohin Herdern sein volles Herz zieht. Lessing gewährt ihm die edle Lust einer geistigen Gymnastik, aber Winckelmann führt den Andächtigen aus der Arena in den Tempel. Ihn liest er wie einen Homer und Platon, ihn schaut er trunken an wie Winckelmann seinen Apoll. Eine Nänie auf den göttlichen Winckelmann ist im absichtlichsten Gegensatze zum „Laokoon" der Ausklang dieses reichen Kunstbekenntnisses. Durch jahrelange Wallfahrten zu den Alten fühlt Herder sich der Antike und ihrem Priester nahe. Er

parodirt Lessings Vorrede durch die stolzen Worte im Epilog: wenn seine Schlüsse nicht so bündig seien wie die Lessingschen, so würden sie dafür mehr nach der Quelle schmecken. Darum ruft er zärtlich und zugleich sehr anspruchsvoll „Mein Homer" und bedauert selbstbewußt so selten in homerischen Fragen mit Herrn Lessing gleich zu antworten. Er lebt und webt in seinen Griechen, aber die hinreißenden Partien über Homer und auch über Sophokles sind, wie intimes Poesieverständnis sie auch aussprühen, doch nur selten wirkliche und triftige Bestreitungen der ruhigen, manchmal einseitigen Sätze des Observators Lessing, der oft genug zu Herder sagen durfte: störe meine Kreise nicht. Herder fordert einen zweiten Lessing für poetische und bürgerliche Sittlichkeit, für Poesie und Musik und legt sich selbst erfolgreich auf die Scheidekunst, doch immer rebellirt seine ganze Natur dagegen sich von Lessings Verstand vorwärts gängeln zu lassen. Er enteilt ihm, hört ihn nicht zu Ende, fällt ihn von der Seite an. Mehrfach schiebt er unter, was Lessing nicht sagt noch meint. Er polemisirt wiederholt gegen eigne Misverständnisse, um schließlich bei demselben Ziel anzukommen. Von Einschränkungen gegen den allein gebietenden Schönheitskanon aus trifft er doch mit Lessing im Protest gegen alle Fratzenvorstellungen, Knochenmänner, Teufelsidole überein. Seine entlehnten Hauptdogmen von Werk und Energie, die er der Handlung und dem Successiven Lessings beredt entgegenstellt, vertragen sich ganz wol mit Lessings Coexistenz und Bewegung, und im Haß gegen die todte Schilderungssucht sind der Verfechter der Kraft und der Vertreter des entwickelnden Nacheinander ganz einig, so daß eigentlich in dem reichen Buch viel weniger Einzelpolemik gegen Lessing steckt, als Herder zu glauben scheint. Der Unterschied der Naturen ist das Trennende. In einer großen Frage allerdings übertraf und ergänzte Herder die Kritik Lessings: er schied Malerei und Sculptur und stellte die erstere mit ihrem Figurendrama viel näher zur Poesie. Seine durch Diderots „Taubstummenbrief" angeregte Überzeugung, die Malerei wende sich an das Gesicht, die Plastik auch an den Tastsinn, führte er jedoch erst im vierten, von ihm dem Druck vorenthaltenen „Wäldchen" aus und legte diesen Satz — Malerei fürs Auge, Bildhauerei fürs Gefühl — der bis 1778 aufgeschobenen Schrift „Plastik" zu Grunde, die sich auch mit historischem Sinn gegen die ausschließliche Geltung des griechischen

Ideals wehrt und doch so sinnlich warm über hellenische Nacktheit und nasse Gewandung handelt. Die Lehre vom „Zutappen", wie das der junge Goethe nannte, hat Herder zu Übertreibungen geführt; er scheint manchmal einen Blinden zur Statue zu führen, daß er sie betaste. „Sehe mit fühlendem Aug', fühle mit sehender Hand" muß es heißen wie in der Elegie Goethes. Dieser, durch Oeser vorbereitet, las den „Laokoon" zuerst als Leipziger Student. „Man muß Jüngling sein" sagt uns seine Lebensbeschreibung „um sich zu vergegenwärtigen, welche Wirkung Lessings „Laokoon" auf uns ausübte, indem dieses Werk uns aus der Region eines kümmerlichen Anschauens in die freien Gefilde des Gedankens hinriß. Das so lange misverstandene ut pictura poesis war auf einmal beseitigt, der Unterschied der bildenden und Rede-Künste klar, die Gipfel beider erschienen nun getrennt, wie nah ihre Basen auch zusammenstoßen mochten." Er knüpft in „Dichtung und Wahrheit" daran einige Erwägungen über Schön und Häßlich, die, soweit sie die deutsche Kunst betreffen, kaum dieser Zeit angehören, aber ein Jugendbrief spricht von dem Eroberer Lessing, der in Herders Wäldchen garstig Holz machen möchte. Lessing hatte vielmehr seine Freude an der aus dem Vollen geschöpften kritischen Gabe und würde in dieser Gesinnung sich mit Herder in einer Fortsetzung des „Laokoon" auseinandergesetzt haben.

„Laokoon" blieb Torso. Vielleicht wären gar bloße Materialien aus dem Nachlaß auf uns gekommen, wenn Lessing nicht durch eine gewichtige kunstwissenschaftliche Leistung den deutschen Höfen hätte sagen wollen: hier bin ich. A. Schöne hat scharfsinnig den Zusammenhang des fragmentarischen Werkes und trüglicher Hoffnungen Lessings nachgewiesen.

Wir wissen, daß die im siebenjährigen Kriege geleisteten Dienste für den Breslauer Secretär ohne Frucht geblieben waren. Im October 1764 stand er wieder frei da, aber wenn er dieses ungebundene Recht der Selbstbestimmung rühmte und seine alte Abneigung gegen amtlichen Zwang von neuem betonte, so mußte ihn doch die Sorge um die Zukunft bedrängen, denn außer Büchern durfte er wenig sein nennen, schriftstellerischer Gewinn war unsicher, die Nothlage in Kamenz stieg, und außer dem armen, fast demüthig zu ihm redenden Vater

sahen auch die erwachsenen Brüder in Gotthold ihren einzigen Helfer. Zu Neujahr 1765 ist er entschlossen aus Breslau, wo er sich erst lange genug getummelt und dann lange genug an stiller Arbeit gelabt hatte, wo ihn aber nichts fesselte, nach Berlin zurückzukehren. Dort erwarteten ihn treue Freunde. Es galt nur fallengelassene Fäden wieder aufzuheben, und dem bewährten Secretär Tauentziens, dem auswärtigen Mitgliede der Akademie sollte wol leichter glücken, was dem unreifen Dolmetsch Voltaires und dem unsteten Litteraten entgangen war. Zum letzten Male setzt er seine Hoffnungen auf die Stadt Friedrichs des Großen. Schon öfters enttäuscht, behält er diese Wünsche und Pläne für sich und läßt es der Familie gegenüber bei dürftigen Andeutungen bewenden. Die Abreise wird auf Mitte April anberaumt, unterwegs will er befreundete Adelige besuchen, wol Bekannte von Berlin her und aus dem Kriegsleben, und auch jetzt nicht an Frankfurt, dem Grabe Kleists vorbeieilen. Er spricht von keinem dauernden Aufenthalt und hat von vornherein für den Fall, daß ihn nicht „gewisse Umstände" in Berlin festhalten, eine Reise nach Dresden auf sein Programm gesetzt. Dieser reichlich bemessene Besuch der sächsischen Hauptstadt, der natürlich auch einen Abstecher nach Kamenz erlaubte, wird aber verschoben und geradezu von dem Abschluß einer Schrift abhängig gemacht. Es handelt sich nur um den „Laokoon", als Lessing am 4. Juli schreibt, er müsse „auch vorher noch etwas drucken lassen, ohne welchem meine Reise vergebens sein würde." Er saß nun schon sechs Wochen in Berlin, wo ihn der schlimmste Wirrwarr durch die Lüderlichkeit des Bedienten und die zu beschaffende neue Einrichtung erwartet hatte. Mit großer Sorgfalt wurde im Winter der Druck des „Laokoon" betrieben. Das Buch erschien nächste Ostern, zu dem Termin also, den Lessing neuerdings für die Fahrt nach Dresden bestimmt hatte. Ohne Zusendung und Widmung glaubte er, durch ein solches zugleich wissenschaftlich gediegenes und formschönes Werk legitimirt, in der vornehmsten Kunststadt Deutschlands persönlich erscheinen und auf einen würdigen Platz da zählen zu dürfen, wo Winckelmann gefördert und außer anderen Hagedorn angestellt war. Unterdessen schien Berlin eine greifbarere Aussicht zu gewähren als Dresden, denn während hier eine Stelle für Lessing erst zu schaffen war, sah er dort eine Lücke, die er trefflich ausfüllen konnte. Schon Kleist hatte, wie oben bemerkt,

sich 1757 angestrengt seinem Lessing einen Posten an der Berliner Bibliothek zu verschaffen, doch war dem alternden Gaultier de la Croze, welcher auch das Antiquitäten- und Medaillencabinet verwaltete, bereits ein Adjunct bestellt worden. Geheimerath de la Croze starb am 21. Februar 1765, Hofrath Stosch übernahm jene mit der Bibliothek verbundenen Sammlungen, die verwahrloste Bibliothek harrte eines kundigen, gelehrten Ordners und Mehrers. Lessing mag noch in Breslau von einem königlichen Rescript gehört haben, demzufolge die nöthige Reform gleich nach dem bald zu erwartenden Tode Crozes erfolgen sollte. Freunde und Gönner richteten seinen Blick auf dieses Ziel. So enthüllen sich die „gewissen Umstände" in dem citirten Brie nach Kamenz. Was folgte, ist nicht ganz aufgeklärt und widerspruchslos. Während Sulzer die Gelegenheit für Lessing zu wirken trotz den alten an Kleist abgegebenen Betheurungen theils aus Sympathie für einen andern glänzenden Candidaten, theils aus heimlicher Verstimmung gegen Lessing vorbeiließ, soll nach einer Version der wackere, akademisch gebildete Oberst Quintus Icilius sogleich, d. h. im Sommer 1765, Lessing beim König in Vorschlag gebracht haben. In der That: „einen gelehrten und zur Aufsicht und Unterhaltung einer öffentlichen Bibliothek recht sehr begabten und in den Wissenschaften geübten Mann", wie ihn der Cabinetsbefehl forderte. Friedrich aber, der von Lessing nicht viel mehr wußte, als was ein unglücklich scharfes Gedächtnis über den alten Handel mit Voltaire sich gegenwärtig hielt, wies diese Zumuthung kurz zurück. Nun wurde Winckelmanns Candidatur gestellt und diese Wahl von Quintus Icilius als einstigem Hallenser Commilito, von Sulzer als schöngeistigem und hilfsbedürftigen Alterthumsfreund, von Nicolai, der wol den näheren Genossen für unmöglich hielt, als immer rührigem Vermittler betrieben. Mehrmals während der letzten Jahre hatte eine Verbindung zwischen dem König und dem märkischen Römer in der Luft geschwebt: es war an eine regelmäßige römische Correspondenz nach dem Muster der von Grimm in Paris geführten, an Ciceronedienste bei einer etwaigen Romfahrt Friedrichs II., auch an eine Berufung vergebens gedacht werden. Jetzt empfing Winckelmann durch Nicolai einen förmlichen Antrag mit der Bemerkung, er könne in seinen Bedingungen bis auf zweitausend Thaler Gehalt gehen. Eine patriotische Anwandlung ergriff den unter

südlichem Himmel so eingelebten Günstling des Cardinals Albani. Ohne eine Vorahnung des krankhaften Schauders, der ihn später fern von Italien im rauhen Deutschland schüttelte, und ohne seiner archäologischen, nur in Rom erfüllbaren Pflichten sogleich zu gedenken, überraschte Winckelmann, auch durch falsche Illusionen von einer reichen Gelegenheit zu mündlicher Lehre geblendet, durch ein Ja. Die unausbleibliche Reue ersparte ihm, freilich in beleidigendster Weise, der abschlägige Bescheid des Königs an die, welche von der geforderten oder richtiger als Maximalgehalt angebotenen Summe sprachen. Für einen Deutschen seien tausend Thaler genug, lautete die niederschlagende Antwort, der auch die dringendste Rücksicht auf die angegriffenen Staatsfinanzen nichts von ihrer peinlichen Bitterkeit nimmt. Aber für Lessings Wünsche wären tausend Thaler wirklich genug gewesen, und ihm hätten in der Bibliothek im Lustgarten keine sehnsüchtigen Träume von Rom und den verlassenen Herrlichkeiten die Seele gedrückt. Sollte man es nicht noch einmal wagen, oder, falls jener frühere Vorschlag unglaubwürdig ist, sollte man es nicht jetzt wagen? Eine Pause trat ein. Der für Berlin und Dresden fragmentarisch beschleunigte „Laokoon" erschien. Würdigte ihn der König eines raschen Blickes, so zeigte gleich der Eingang wahrlich keinen deutschen „Pedanten" und konnte den hohen Herren leicht von einem Vorurtheil curiren; das Ende gab in Bayles beliebter Weise strotzende Fußnoten, im Text aber den Beweis, Winckelmann sei diesseits der Alpen nicht ohne Rivalen; wogegen sich selbst französische Freunde des Königs wie Marquis d'Argens nicht verschlossen. Wäre es ferner nicht möglich, daß der spätere (il y a quelques années 1770?) Einfall den „Laokoon" französisch fortzusetzen auf einen älteren Berliner Plan zurückginge, daß die französisch wiedergegebene Einleitung bloß ein zurückgelegtes Blatt mit kleinen Änderungen wäre? Für Friedrich II. Simonide statt „der griechische Voltaire", für ihn die doch etwas dreiste Versicherung, dem Verfasser sei in derlei Materien das Französische ebenso geläufig als das Deutsche? Denn Französisch wurde gefordert, und daran scheiterte später Heyne. Auf der andern Seite: welche nie kleinlich rechnende Vornehmheit Lessings! Er hat kein Wort gegen französische Dichtung und Forschung in seinem Buch unterdrückt. Er giebt sich, obgleich die Polemik gegen Winckelmann ein gesuchtes Nachspiel ist, nicht den Schein eines

Triumphes, sondern beugt sich als Schüler vor dem Meister. Noch mehr: der dritte Theil des „Laokoon" sollte mit einem Mahnruf zur künstlerischen Verherrlichung des siebenjährigen Krieges und seines Hauptheros schließen, denn nichts anderes bedeutet die beabsichtigte „Ermunterung die bildenden Künstler aus den alten Zeiten zurückzurufen und sie mit Begebenheiten unserer itzigen Zeit zu beschäftigen. Aristoteles Rath, die Thaten Alexanders zu malen." Er hat nur das allerletzte Glied dieses Gedankens im 11. Cap. vorweggenommen, aber selbst die leiseste, feinste Schmeichelei verschmäht und erst, als er viel härter denn Winckelmann fortgestoßen war, dem König öffentlich in „Minna von Barnhelm" schlicht und groß gehuldigt.

Die Wartezeit in Berlin mochte ihm mit ihren Anfragen und Gerüchten verdrießlich sein, sonst wäre er schwerlich als Gesellschafter des halbwüchsigen v. Brenkenhof im Sommer nach Pyrmont gereist, denn der kränkelnde Jüngling konnte ihm geistig nichts geben, und etwa der klugen Rücksicht auf den sehr einflußreichen Vater desselben alle Neigungen zu opfern war Lessings Sache gar nicht. Ein Nebenmotiv ist es doch wol gewesen. Das Bad verschaffte ihm wenigstens eine flüchtige Begegnung mit Möser. Auf der Rückreise hielt er in Göttingen an, der Zeiten gedenkend, wo ihn der Vater hier in die Universitätscarriere schieben wollte, wo ihn von hier aus der Beifall Michaelis' ehrte. Jetzt besuchte er ihn als ein führender Schriftsteller und gab in frischen Gesprächen dem berühmten Orientalisten die Anregung zu einer populären, nicht nur für gelehrte Lateiner geschriebenen Bibelarbeit. Er befestigte die alte Freundschaft mit Kästner, ging sicherlich an Heyne nicht vorbei und schloß auf der Bibliothek mit dem in spanischen Dingen sehr bewanderten Dieze eine bleibende Verbindung. Cassel und seine Sammlungen wurden rasch betrachtet. In Halberstadt nahm ihn Gleim gastlich auf, doch scheint Lessing in den behaglichen Erholungsstunden bei dem liebevollen Hüttner seine erregten Gedanken über Berlin verborgen zu haben. Ob die Entscheidung gegen Ende der Reise oder bald darauf gefallen ist, wissen wir nicht. Quintus Icilius wurde ein für alle Mal mit seiner lästigen Empfehlung abgewiesen; freimüthige Worte zu Gunsten der Deutschen hatten nur zur Folge, daß Friedrich einen Bibliothekar aus Paris zu verschreiben beschloß. Auf dem Schauplatz, der einem Winckelmann, einem Lessing durch

unverständigen Eigensinn versperrt blieb, spielte nun eine klägliche Farce. Daß der König Winckelmann mit einem verkommenen Auditeur verwechselt habe, dürfte apokryph sein, aber seinen französischen Bibliothekar hat er durch ein wunderliches, vielleicht von Betrug nicht freies Quiproquo erhalten. Interessirt für die älteren Lettres philosophiques sur les physionomies des Pernety, fragt er seinen Finanzbeamten dieses Namens, ob der Schriftsteller Pernety mit ihm verwandt sei, und erhält die Antwort „Er ist mein Bruder." So wird statt des Lyoner Canonicus Jacques P. im Jahre 1767 sein Vetter, der Pariser Benedictiner Antoine Joseph P., der über Mythologie und Hieroglyphik geschrieben hatte, berufen, ein Fünfziger ohne jede Befähigung für seine Aufgabe, welcher der Bibliothek gar nichts leistete und 1783, von Stosch collegial gepeinigt und in seinem wirren Kopf durch lächerliche Orakel über einen in der Mark losbrechenden Weltuntergang verstört, nach Paris zurückkehrte. Eine Schande für die deutschen Zustände des achtzehnten Jahrhunderts, daß er nicht immer dort geblieben ist. Den jungen Lessing vertrieb ein Franzose vom Range Voltaires, den reifen Lessing verwarf Friedrich einem kleinen französischen Schriftsteller zu Liebe, den man noch dazu mit einem andern verwechselte. Doch hat Lessing das Satyrspiel nicht mehr in Berlin mitgemacht. Es scheint, daß der Schiffbruch seiner Hoffnungen in den October 1766 fällt, wenigstens schreibt er am 31. an Gleim so abgerissen, wie die Aufregung Lessings sich gern ausdrückt: „Ich bin indeß krank gewesen; ich bin verreiset und wieder verreiset gewesen; ich habe Verdruß, ich habe Beschäftigungen gehabt." Dem Vater theilt er nach geraumer Zeit unmuthig mit: „Ich bin von Berlin weggezogen, nachdem mir das Einzige, worauf ich so lange gehofft, worauf man mich so lange vertröstet, fehlgeschlagen." Nach solchen Erfahrungen konnte allerdings der Spruch „es kommt doch nischt dabei heraus" zur stehenden Redewendung bei Lessing werden, der fortan einen heftigen Groll gegen die Stätte so unverdienter Niederlagen nicht mehr überwand. Was hatte ich auf der verzweifelten Galeere zu suchen? ruft er bitter, das Wort Molieres sehr ironisch auf die „Königin der Städte" anwendend. Die gepriesene Berliner Freiheit entlockt ihm eine bittere Parodie; er wirft dem selbstzufriedenen Berliner Pfahlbürger und Aufklärer Nicolai harte Worte über ein französirtes Berlin und vornehmen Hofpöbel, über die einzige verächt-

liche Freiheit der irreligiösen Sottise ins Gesicht, und Preußen heißt ihm das sclavischste Land von Europa. So war sein Eindruck; nie aber hat ihn die persönliche Unbill blind gemacht gegen die „glorreiche Sclaverei," in welcher der früh gealterte, vereinsamte, freudlose Preußenkönig sich verzehrte.

In Berlin konnte Lessing selbstverständlich nach solcher Enttäuschung nicht bleiben. Auch der geschworene Preuße Gleim mußte das einsehen; er schreibt später brav und treffend: „Himmel und Hölle hätte ich bewegt, Sie bei uns zu behalten, wäre ich, wie z. E. Sulzer, zu Berlin gewesen. Denn nicht Dem, der wegen seiner französischen Erziehung gleichgiltig gegen Alles, was deutsch ist, geworden, sondern allen denen, die sich für deutsche Patrioten ausgeben und nicht alle möglichen Wege eingeschlagen sind, einen Lessing bei uns zu behalten: Diesen nur leg' ich es zur Last, daß wir ihn verlieren." Der Gute wäre gleich mit dem ersten Beitrag zu einer Ehrengabe hervorgetreten, und er spielte in Dresden den eifrigsten Lobredner Lessings, sowie er und sein Kreis im Winter 1766 auf 1767 für Lessings Berufung nach Cassel sehr ernstlich wirkten. Leicht wäre Lessing Leiter der dortigen Kunstsammlungen und Professor der Alterthümer am Carolinum geworden, wenn er sich nicht inzwischen auf einem ganz andern Felde verpflichtet gehabt hätte. Der „Laokoon" heißt nun eine Nebenarbeit. Seine Losung schöpft er rasch entschlossen aus Juvenal:

Quod non dant proceres, dabit histrio.

Er verschreibt sich dem Theater.

VI. Capitel. Hamburg.

1. Die Hamburgische Dramaturgie.

Und auf der Spur des Griechen und des Britten,
Ist er dem bessern Ruhme nachgeschritten.

In der Bühnengeschichte unsrer hervorragendsten Theaterstädte des achtzehnten Jahrhunderts steht Lessings Name verzeichnet. Leipzig sah seine tastenden Schritte auf den schon morsch gewordenen Brettern der Neuberin und zog ihn später als treue Herberge der deutschen Schauspielkunst nochmals an sich. Wenig fehlte, daß Wien mit einem versprengten Häuflein der Neuberschen Truppe auch deren jungen Freund gewonnen und im Anfang einer „regelmäßigen" Bühnenreform festgehalten hätte. Doch der Jüngling ging nur eine lockere Verbindung ein, und der Mann, der in Wien vorsprach, zu dem Kaunitz seinen Boten sandte, ward dem aufsteigenden Burgtheater ein Berather aus der Ferne. Als Mannheim, der Herd des bürgerlichen Dramas, ein Nationaltheater errichtete, wurde Lessing sogleich zum Leiter ausersehen. In allen Nöthen und Hoffnungen unsers Schauspiels kannte man keine höhere Autorität über ihm. Er selbst hing mit ganzer Seele an dieser Entwicklung, unterhielt von Anbeginn persönliche Beziehungen zu den Komödianten, beschleunigte durch sein dramatisches Schaffen den Fortgang des deutschen Lust- und Trauerspiels, rüttelte die Dichter, Darsteller und Zuhörer auf und fand von jeder Abschweifung im Augenblick den Rückweg auf sein Lieblingsfeld. Gerade vom „Laokoon" aus war die Brücke leicht zu schlagen: da wird Shakespeare auf den Schild gehoben, da verblaßt das Truggold der Franzosen vor dem stillen Glanz der Alten, deren Kunst auf der obersten Staffel geschaut wird,

da sollte das Drama als höchste dichterische Gattung anerkannt und abgegrenzt und auch die lebendige Malerei des Schauspielers, ein altes Thema Lessings, behandelt werden. Bei solchen Verbindungskanälen zwischen dem eben abgebrochenen Werk und dramaturgischen Bestrebungen mußte auch ohne den Berliner Mißerfolg eine festere Anknüpfung mit dem Theater sehr viel Lockendes für Lessing haben. Niemand hätte ja freudiger als er die bittere Verneinung der „Litteraturbriefe" durch eine frohe Bekräftigung verdrängt: wir haben ein Theater, wir haben Schauspieler, wir haben ein Publicum.

Ehrliche Anstrengungen zur Reform der deutschen Theaterzustände waren nichts Neues. Nachdem die englischen Hoftruppen kleinerer Fürsten im siebzehnten Jahrhundert undisciplinirten einheimischen Banden Platz gemacht hatten, versuchte endlich Magister Veltheim mit richtigem Blick und ohne Überstürzung eine äußere und innere Säuberung der Scene. Er scheiterte in Sachsen und ging in Hamburg unter. Auch Neubers fanden in Sachsen kein dauerndes Glück und verließen den Hamburger Schauplatz mit vorwurfsvollen Worten. Eine Theaterreform durch die Principalschaft war ein Widerspruch in sich, denn nur wenn dies mühselige, nach Brot gehende, heimatlose Vagabundenleben und die nothgedrungene volle oder halbe Rücksicht auf ein wechselndes Parterre wegfielen und eine sichere Beständigkeit eintrat, konnten Darstellende, Dichter und Genießende unter der Obhut des Staates, des Hofes, der Großstadt gemeinsam das Heil der Musen fördern. Allzu lange verschloß der undeutsche Kunstgeschmack der deutschen Fürsten sein Ohr gegen diese schreienden Bedürfnisse, und erst nachdem große Privatunternehmungen elend gescheitert waren, schritten sie zur Gründung sogenannter Nationaltheater, denen die erste Bedingung des Gedeihens nicht fehlte, nämlich finanzielle Sicherung. Die klarsten Reformvorschläge, von Winken Pyras abgesehen, machte der freigewordene Gottschedianer J. E. Schlegel, aber für Dänemark, seine neue Heimat, nicht für Deutschland. 1764 erschienen im dritten Bande der von dem Bruder des Verstorbenen gesammelten Werke mehrere Abhandlungen, welche die Schäden des französischen Repertoires scharf beleuchteten und ein freimüthiges Programm zur Neugestaltung des ganzen Theaterwesens vorlegten. Schlegel will die „Einfalt" der Antike durch keine Pariser Brille betrachten und, wie die Griechen, die Natur

im Philoktet ohne Ekel bewundern. Er erhebt den großen Stil des hellenischen Dramas, wo keine Declamation sich spreizt und ohne Romanverwirrungen, einförmige Liebeserklärungen und unindividuelle winselnde Helden „alle Zufälle aus den Charakteren der Personen" fließen. Nicht in der Polemik gegen den Hanswurst liegt für ihn die wahre Reinigung des Theaters, „denn das ist nicht genug, daß Unflätereien daraus verbannt sind; Liebesverwirrungen, Intriguen der Helden und die Sprüche der Opernmoral, wovon auch die Tragödien voll sind, sind ebenso gefährlich." Wie Lessing in den „Litteraturbriefen" leiten ihn völkerpsychologische Vergleiche zu dem Schlusse, daß in den nördlichen Ländern die conventionelle Liebe als Haupthebel der Tragödie nicht die gleiche Wirkung thue wie in romanischen, daß ihnen die englische Kunstweise viel gemäßer sei, daß man sehr thöricht aus einem nationalen Theater ein französisches in deutscher Sprache gemacht und das englische Drama aus Unverstand angeklagt habe, weil es dem Pariser widerspreche „und weil die Poeten in England ihre Stücke nicht nach Recepten machen, wie das Frauenzimmer seine Puddings." Gegen die hohlen classicistischen Regeln spielt er den Trumpf aus: „Die Wahrheit zu gestehen, beobachten die Engländer, die sich keiner Einheit des Ortes rühmen, dieselbe großentheils viel besser als die Franzosen, die sich viel damit wissen, daß sie die Regeln des Aristoteles so genau beobachten." Da aber ein künstlerisches Repertoire nur in einem nicht allen Wechselfällen der Principalschaft unterworfenen, sondern „beständigen Theater" gedeihen kann, fordert er für Kopenhagen eine Bühne, der ein kundiger Dramaturg mit Gehalt und einem Antheil am Gewinn vorstehe; die Schauspieler sollen ohne jede Sorge um die Tageseinnahme eine würdige Besoldung genießen, der Dichter aber — eine bedeutsame Neuerung — immer den Erlös der fünften Aufführung als Tantieme einstreichen.

Hamburg, die stolzeste Geldstadt und seit langer Zeit die wichtigste Theaterstadt Norddeutschlands, versuchte Schlegels fromme Wünsche zu verwirklichen. Hier war man in keinen ängstlichen Schranken befangen. Der behagliche niedersächsische Realismus ergetzte sich seit vielen Jahrzehnten an plattdeutschen Komödien, die Holbergschen Lustspiele empfing man nachbarlich aus erster Hand, die Handelsverbindungen hatten den frühesten Import englischer Litteratur herbeigeführt und ein Hamburger

hatte zuerst von dem „berühmten Tragicus“ Shakespeare gesprochen. Aber auch Frankreich und Obersachsen sandten ihre geistige Waare auf diesen Platz, und in einem beliebten Localstück wurde der Hamburger „Bookesbeutel“ oder Schlendrian an dem artigen Kleinpariser Witz und Benehmen gemessen. Die Haupt- und Staatsaction, die Harlekinade, die französisch-sächsische Komödie, die durch Gottscheds Schule angeeignete Tragödie, das bürgerliche Trauerspiel Englands, alles hatte in Hamburg Aufnahme gefunden. Anfangs unter Schwierigkeiten, denn, durch lange Jahre obenauf, riß die Oper, bis sie einer langsamen Zerbröckelung verfiel, alle Mittel und Interessen an sich. Glanzvoll, im Pomp der Decorationen schwelgend, hatte sie 1678 ein eigenes Haus am Gänsemarkt bezogen und ein berückendes Regiment entfaltet, dem die Flüche der empörten Orthodoxie keinen Abbruch thaten. Hohe Berge von Libretti thürmten sich auf, ein Gemengsel aus heroischen, allegorischen, historischen, schäferlichen, possenhaften, verstiegenen und platten, schwülstigen und niederdeutschen, steifen und ausgelassenen Elementen, zubereitet von flinken Litteraten und eifrigen Dilettanten. Die Dichtung Hamburgs gab sich zeitweise ganz den Forderungen der Oper, des Oratoriums, der Cantate und Serenate hin. Händel legte hier einen Theil seiner großen Laufbahn zurück. Der geniale Keiser schenkte sein volles, müheloses und melodisch sprudelndes Schaffen den Hamburgern. Aber schon Barthold Feind in den „Gedanken über die Opera“ rügte die einreißende „größeste bassesse eines mauvais goût.“ Diese Alleinherrschaft eines im Durchschnitt sehr äußerlichen, flüchtigem Ohrenschmaus und sinnlicher Augenweide frönenden Opernwesens war eine schlechte Vorbereitung zum Drama, so daß erst nach dem Tode der längst dem Marasmus verfallenen Oper, also um die Mitte des Jahrhunderts, und nachdem das Opernhaus fast einer Ruine glich, gastirende Truppen ihre Rechnung fanden und viel, viel länger, über Lessing, Schröder, Schmidt hinaus harte Klagen über den Mangel an ernster Theilnahme sehr berechtigt waren. Wenn noch Schröder sich in Kämpfen gegen eingewurzelte Übel aufrieb und sein künstlerischer Erbe, der „alte Schmidt“, mit den Dramen Goethes und Schillers schlechte, mit denen Lessings aber die schlechtesten Kassen machte, so springen die sehr erheblichen Schwierigkeiten für ältere Unternehmer ins Auge. Die besten Truppen versuchten in Hamburg ihr

Glück; was der Neuberin mislungen war, gelang seit 1756 dem in ihrer Bande ausgebildeten Schönemann leidlich und noch besser von 1758 bis 1763 dem uns von Leipzig her bekannten Koch, welchem Ackermann folgte. Indem diese Männer wesentlich denselben Grundsätzen huldigten und durch den Übergang erster Mitglieder von einem Principal zum andern sowol im Bühnenensemble und im collegialen Verkehr, wie im Verhältnis zum Publicum eine erfreulich wachsende gute Tradition eintrat, schien die Zeit für dauernde Gründungen reif. 1765 wurde das Operngebäude abgebrochen und an derselben Stelle binnen weniger Monate ein unscheinbares, aber geräumiges Schauspielhaus errichtet, welches der Eigenthümer Konrad Ernst Ackermann, Schröders Stiefvater und Vater der damals noch in den Kinderschuhen steckenden Charlotte, am 31. Juli eröffnete. Einer französischen Tragödie ging „Die Komödie im Tempel der Tugend" voraus. Schade nur, daß diesem Tempel die nöthige Ordnung und Eintracht fehlte, denn Ackermann erwies sich als schlechten Haushalter, überzahlte das von der schaulustigen Lebewelt geforderte Ballet und erlag bald trotz dem guten Repertoire und der trefflichen Darstellung theils seiner Finanzklemme, theils cliquenhaften Ränken. Letztere wurden besonders von dem Verfasser jenes tugendhaften Vorspiels betrieben. Eine herrschsüchtige Heroine schürte in Hamburg das Feuer, welches Johann Friedrich Löwen, Schönemanns Schwiegersohn, durch feindselige Broschüren von Schwerin aus egoistisch anfachte, denn ihn gelüstete, sich statt seines kümmerlichen Secretärpostens eine maßgebende Stelle am Hamburger Theater und zugleich seiner zu unfreiwilliger Muße verurtheilten jungen Frau ein vortheilhaftes Engagement zu erobern. Löwen, ein beweglicher, aber flacher Poet, dessen possirliche Romanzen einst weit verbreitet waren, empfahl sich durch persönliche Verbindungen, eine lange Bekanntschaft mit dem Theater, ein theoretisches Büchlein über Mimik, leichte Proben in der komischen Gattung, Bearbeitungen und reformatorische Auseinandersetzungen für eine leitende Stelle. 1766 erschien seine Tendenzschrift „Geschichte des deutschen Theaters", erbärmlich in der flüchtigen Übersicht über frühere Perioden — nennt er doch Reuchlin „einen gewissen Reichlin" —, lehrreich für die freilich sehr mit Absicht recht schwarz gemalten Wandertruppen des achtzehnten Jahrhunderts, vielfach direct an die „Litteraturbriefe" anknüpfend. Er bewundert Corneille,

tritt aber auch für das bürgerliche Trauerspiel ein, stößt gern in das Horn Diderots und wirft dem deutschen Lustspiel Mangel an Weltkenntnis vor. Seine Anklagen betreffen die Ungebildetheit der Principale und — Ekhof ausgenommen — der Acteurs, die schlechte Lebensart des Standes, die üble Finanzwirthschaft, die niedrig burlesken Bestandtheile des Repertoires, die Gleichgiltigkeit der Fürsten und Magistrate, das Vorurtheil der Geistlichkeit, den Mangel an französischer Centralisation. Seine Forderungen sind dreierlei. Der Souverän oder die Republik müsse das Theater der Principalschaft entreißen und einen Intendanten anstellen; dafür wäre, da Wien litterarisch zurückgeblieben, Berlin der berufene Ort, wegen seiner Dichter und Kritiker und durch einen mächtigen Fürsten, dessen bisherige Lauheit Löwen ganz vernünftig begreift. Es müsse eine Theaterakademie errichtet werden. Endlich: „Man müßte den Stand der Komödianten vorzüglich ehrwürdig zu machen suchen", jede Ausschreitung streng ahnden und wie in Rom das Bühnenwesen tüchtigen Censoren zuweisen.

Alles schien nach Wunsch zu gerathen. Ackermann befand sich in peinlicher Geldverlegenheit. Die erste Heldin Frau Hensel, froh eine mehr lyrische Rivalin, die auch von Goethe bewunderte Caroline Schulze, herauszubeißen und allein im Hause zu gebieten, drängte ihren Galan, den Kaufmann Abel Seyler, mit Ackermann zu verhandeln und sich an die Spitze eines Consortiums zu stellen, dem der in die Reihe der Truppe zurücktretende Director wirklich am 24. October 1766 sein Theater auf zehn Jahre verpachtete. Man erneuerte alte und schloß einige neue Engagements. Löwen wurde artistischer Director und übersiedelte mit seiner der Bühne wiedergegebenen Gattin. Ein aus Paris empfohlener Decorateur traf ein, auf welchen die Zeitungsreclame ebenso hinwies wie auf die Hauptacteurs, den Kostenaufwand für ein, bald unzulänglich befundenes, Ballet, das reformirte Orchester, die nach künstlerischen Grundsätzen eingerichtete Zwischenmusik. Bescheiden hatte Ackermann das Scepter niedergelegt, indem er das Publicum bat seinen berufenen Nachfolgern durch fortdauernde Gewogenheit ihr ruhmwürdiges Vorhaben zur Hebung des Theaters zu erleichtern. Als sei schon jeder Sieg gewonnen, stieß im October 1766 Löwen mit einer „Vorläufigen Nachricht von der auf Ostern vorzunehmenden Veränderung des Hamburgischen Theaters" selbstgefällig in die Trompete. Aber ohne einen Theaterdichter war das Programm

nicht ganz erfüllt; nur Lessing oder Weiße konnten in Frage kommen: Weiße klebte an der sächsischen Scholle, Lessing stand ungebunden da. Vielleicht war der Kaufmann Wessely, der im November einen für unsere Frage gleichgiltigen Brief Löwens (Hamburg 4. Nov. 66) sammt der Broschüre bei Nicolai abgab, beauftragt Lessing auszuhorchen, ob man wol auf ihn zählen dürfe. Diese Kunde mußte dem Tiefgekränkten als Rettungsanker erscheinen. Von der alten Liebe zum Theater entflammt, der Hamburger Tage von 1756 und der mit Ekhof geschlossenen Bekanntschaft denkend, schiebt er den gedruckten „Laokoon", der ihm kein Heil gebracht, bei Seite und zieht die handschriftliche „Minna von Barnhelm" hervor um seine Zukunft auf diese Karte zu setzen. Er fragt sich, ob er über den gelehrten Arbeiten nicht schon zuviel Frische des Geistes eingebüßt habe, und hofft in der Luft eines verheißungsvollen „Nationaltheaters" dichterisch aufzuleben. Es reizt ihn ohne langes Hin- und Herschreiben die „Hamburgische Entreprise" mit eigenen Augen zu prüfen. Am 22. December befindet er sich schon einige Wochen an der Alster und kann dem Bruder Karl, seinem Berliner Stubengenossen, melden, die bewußte Sache nehme einen sehr guten Gang; es komme nur auf ihn an sie mit den vortheilhaftesten Bedingungen abzuschließen. In der richtigen Überzeugung, welch ein Gewinn schon der Name Lessing für das Unternehmen sei, bot ihm die Gesellschaft das ansehnliche Jahresgehalt von 3200 Mark heutiger Rechnung. Das Geld aber, so willkommen es war, konnte nicht allein entscheiden, und gegen die förmliche Bestallung als „Theaterdichter" erhoben sich in Lessing gerechte Bedenken, gehörte er doch nicht zu den rüstigen Arbeitern, die ihre Stücke zu bestimmten Terminen pünktlich einliefern. Er war gewohnt rasch zu entwerfen, langsam zu prüfen, nach Lust zu pausiren und in der letzten Gestaltung jedes Sätzchen seiner treuen Gehilfin, der Kritik, vorzulegen. „Wenn ich mit ihrer Hilfe etwas zu Stande bringe, welches besser ist, als es einer von meinen Talenten ohne Kritik machen würde: so kostet es mich so viel Zeit, ich muß von andern Geschäften so frei, von unwillkürlichen Zerstreuungen so ununterbrochen sein, ich muß meine ganze Belesenheit so gegenwärtig haben, ich muß bei jedem Schritte alle Bemerkungen, die ich jemals über Sitten und Leidenschaften gemacht, so ruhig durchlaufen können; daß zu einem Arbeiter, der ein Theater mit Neuigkeiten unterhalten soll,

niemand in der Welt ungeschickter sein kann, als ich." In diesem Sinne wird er gleich damals den Antrag Hamburgs Goldoni zu werden abgelehnt haben. Ohne bestimmte Verpflichtungen traf man „eine Art von Abkommen, welches mir auf einige Jahre ein ruhiges und angenehmes Leben verspricht . . . . . Ich will meine theatralischen Werke, welche längst auf die letzte Hand gewartet haben, daselbst vollenden und aufführen lassen." Von regelmäßigen Theaterberichten scheint während jenes Besuches noch gar nicht die Rede gewesen zu sein, sondern nur von „einer Art" Versprechen zwanglos für die Nationalbühne zu schaffen. Die Rollen der „Minna" konnten ja sogleich vertheilt werden, und jener Absage zum Trotz überkam den Sanguiniker in der Zwischenzeit zu Berlin wieder das lange vermißte, den Lope herausfordernde Kraftgefühl, so daß er unter den Freunden lustig wettete, jeden beliebigen Stoff wolle er zu einem Lustspiel verarbeiten, und alsbald den vorgeschlagenen „Schlaftrunk" mit findiger Technik in Angriff nahm. Mittler Weile kam den „Entrepreneurs" der Einfall eben das an Lessing zu nutzen, was ihm die regelmäßige Tagesarbeit als Theaterdichter verbot, die Kritik, und dem deutschen Nationaltheater den ersten Kritiker Deutschlands als ständigen Berichterstatter zu gewinnen. Zugleich sollte der „Consulent" Lessing Sitz und Stimme im Verwaltungsausschuß haben, doch ist uns weder die Zeit der festen Übereinkunft, noch das Maß seiner Befugnisse und Obliegenheiten genauer bekannt. In erster Linie wurde er der officielle Journalist der neuen Bühne und ging als solcher Anfang April 1767 eilig, sogar ohne sich von dem Bruder zu verabschieden, nach Hamburg ab.

„Als vor Jahr und Tag" erzählt er am Ende seiner an Enttäuschungen reichen Dramaturgie „einige gute Leute hier den Einfall bekamen, einen Versuch zu machen, ob nicht für das deutsche Theater sich etwas mehr thun lasse, als unter der Verwaltung eines sogenannten Principals geschehen könne: so weiß ich nicht, wie man auf mich dabei fiel und sich träumen ließ, daß ich bei diesem Unternehmen wol nützlich sein könnte? — Ich stand eben am Markte und war müßig; niemand wollte mich dingen: ohne Zweifel, weil mich niemand zu brauchen wußte; bis gerade auf diese Freunde! — Noch sind mir in meinem Leben alle Beschäftigungen sehr gleichgiltig gewesen: ich habe mich nie zu einer gedrungen oder nur erboten, aber auch die

geringfügigste nicht von der Hand gewiesen, zu der ich mich aus einer Art von Prädilection erlesen zu sein glauben konnte. Ob ich zur Aufnahme des hiesigen Theaters concurriren wolle? Darauf war also leicht geantwortet."

Die Träume seiner Jugend, wo er „Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters" übereifrig zu Markte gebracht, die ernsten Mahnungen seiner reifen Jahre schienen in Hamburg der Erfüllung nahe. Sehen wir zu, wie sich die Anfänge des Nationaltheaters darstellen. Ein Triumvirat von Kaufleuten stand an der Spitze des Consortiums, dem außer ihnen noch neun Gründer angehörten. Die Seele der Entreprise war der siebenunddreißigjährige Abel Seyler, ein Pfarrerssohn aus dem Canton Basel, der Kunst und den Künstlerinnen weit leidenschaftlicher als dem Mercur ergeben, das Gegentheil eines praktischen Schweizers und eines nüchternen Hamburger Handelsherrn. Keine Rücksicht auf seine Familie — eine Tochter wurde die Gattin des Dichters Leisewitz — konnte ihn hindern nach einem ungeheuren Bankerott die geretteten Reste den Löwenschen Theaterplänen zu opfern, um sein geliebtes Steckenpferd zu tummeln und die ehrgeizigen Wünsche seiner Herzenskönigin zu krönen. Ihm folgte sein Compagnon J. M. Tillemann; dritter im Bunde war der Tapetenhändler A. S. Bubbers, ein Enthusiast, der als junger Commis zur Schönemannschen Truppe entlaufen war und die alte Liebe zum Theater nicht vergessen hatte. Schon diese Zusammensetzung des Verwaltungsrathes stimmte manchen Hamburger bedenklich. Den tüchtigen Kaufherren wollte solch Hin- und Herlaufen zwischen Contor und Bühne nicht behagen, und eine von Bankeruttirern geleitete Entreprise fand an der soliden Börse wenig Credit. So herrschte von Anfang an bei manchem vorsichtigen und ehrenwerthen Mann ein starkes Vorurtheil gegen die Entreprise, das durch ungereimte Verschwendung hier, verlegene Knickerei dort bald erheblich gesteigert wurde. Fehlte damals überhaupt in den Hansestädten eine edle Opferwilligkeit für Tempel der Kunst, so wurde Seyler als „Butenminsch" und verkrachter Kaufmann um so weniger unterstützt. Dazu kamen unheilbare Mängel der inneren Organisation: Vielmännerwirthschaft, überall vom Übel, ist der Ruin der Bühne, die ein starkes Oberhaupt braucht und kein Collegium hochweiser Gemeinderäthe oder, wie in unserm Falle, wolmeinender Dilettanten. Auf die

unerläßliche Autorität war nicht zu rechnen, wenn der eigentliche Besitzer des Theaters Mitglied des untergebenen Personals war und seinen Pacht unregelmäßig empfing, wenn eine intrigante Actrice alle Fäden in der Hand hielt, wenn die Frau des Directors ein Rollenfach ausfüllte und der Director, an beiden Händen gebunden, den von Schiller für das Schauspielervolk als einziges Verhältnis geforderten kurzen Imperativ nicht zu sprechen vermochte. Löwen bekleidete auch das Amt eines „Übungslehrers", aber seine Lehre und Regie konnte so erprobten Kräften, wie hier im ersten Treffen standen, kaum imponiren. Lessing, wol geeignet auch Mimen Respect einzuflößen, mit ihrem Wesen und Unwesen lange vertraut, auch als Rathgeber bei schwierigeren Rollen bewährt, fühlte keinen Beruf ordnend in das Gewirr der Geldkrisen, Weiberränke, billigen und sehr unbilligen Anklagen aus dem trägen Publicum einzugreifen, denn seine Stellung als Recensent im Dienste des Nationaltheaters war höchst schwierig. Daß eine Liebhaberin nicht aus Hochmuth, sondern in der Erwägung dieses auf die Dauer undurchführbaren Zustandes gleich anfangs sich jede Erwähnung in den Recensionen verbat und die Leitung solche Ausnahmestellungen gut hieß, lehrt, wie schnell Lessing zu der Klage gedrängt werden mußte, niemand wisse, wer Koch oder Kellner sei; der schlimmste Vorwurf für ein Theater. Ein straffer Befehlshaber gebrach dieser erlesenen Truppe.

Die männlichen Kräfte führte Konrad Ekhof an, ein Hamburger Kind, eines Stadtsoldaten Sohn, damals im siebenundvierzigsten Lebensjahr, als fahrender Komödiant früh gealtert, das unschöne Handwerkergesicht voller Runzeln, kurz und schief gewachsen, aber mit einer Stimme begabt, welche den Neid jedes Collegen, das Entzücken jedes Zuhörers weckte, so voll und schmiegsam war dieses Organ und so weise verstand er auf diesem Instrumente zu spielen, stets der Rede die Gebärde anpassend. Die deutsche Bühne hat vielleicht nie einen größeren Sprecher gekannt, denn wie er die widerborstigen Alexandriner ohne den allen Schönemannschen anhaftenden Singsang bemeisterte, so frei floß ihm das heimische Platt in der Posse von den Lippen, und Lessings Prosa ward ihm nicht Anstrengung, sondern Genuß. Er wuchs mit seinen Aufgaben und wollte lieber dem Dichter in die Tiefen der Leidenschaft nachtauchen als die obenauf schwimmende

leichte Waare mühelos haschen. Seine Berufsauffassung war gründlich und sittlich, daher er einmal einem jungen Theologen ins Stammbuch schrieb, sie seien beide Lehrer, nur an verschiedenen Orten. Hier war wirklich nach Ciceros Forderung der vir bonus und der perfectus orator eins. Aller äußerlichen Geniemanier und Lüderlichkeit des alten Komödiantenthums feind, hatte er schon in den fünfziger Jahren als Vorbild für das collegiale Streben der späteren Mannheimer eine kleine Akademie gegründet, wo man alle Theaterfragen ernst berieth, auch an Pensionskassen dachte und für eine Schauspielschule schwärmte. Ekhof hatte sich eine tüchtige Bildung angeeignet, er sammelte Materialien zur Theatergeschichte, bearbeitete fremde Stücke, war selbst in bescheidenem Maße Dichter und der Vertrauensmann mehrerer Poeten. Indem er durch seine gutbürgerliche Sittlichkeit wie durch seine bewunderte Künstlerschaft, als Mensch wie als Darsteller die größte Verehrung genoß und an mitteldeutschen Höfen ein gern gesehener Gast wurde, eroberte er seinem ganzen Stande die Achtung der Nation. Darum feierte Gotter 1778 den Verewigten mit den Versen:

Die deutsche Bühne war der Nachbarn Hohn:
Verzerrung galt für Witz, Klopffechten und Gebelle
Für Leidenschaft; da sandt' Natur uns ihren Sohn.
Ein Proteus von Gestalt, ein Zauberer im Ton,
Stieß er den Unsinn vom entweihten Thron,
Und setzte Wahrheit an die Stelle.

Die ihr dem Heiligthum Melpomenens euch naht,
Ihm opfert dankbar an des Tempels Schwelle,
Ihm widmet Herz und Mund und That!
Wißt: Ekhof war es, der dem tiefen Britten,
Dem leichten Gallier den Lorbeerzweig entwand!
Wißt: er schuf euch die Kunst und adelte den Stand,
Orakel eures Spiels, und Vorbild eurer Sitten.

Sein Medaillon ziert mit Fug gleich dem des Reimarus das Postament der Hamburger Lessingstatue. In dem Haus am Gänsemarkt stand er auf der Höhe seiner Kunst, aber er wäre kein geborener Schauspieler gewesen, wenn er nicht außer all den Species leidenschaftlicher oder lehrhafter reifer Männer und launiger Komödienväter auch andre, ihm von der Natur zu hoch gehängte Früchte begehrt hätte. Er

klammerte sich an jugendliche Liebhaberrollen, die ihn nicht kleideten, und trug sie wol zu sehr im Predigertone vor, oder er pfefferte in Possen seinen Part mit so carikirten Späßen, daß er an die unflätige Harlekinade streifte. Abgesehen von derlei Verirrungen war Ekhof ein vollendeter Künstler, ein lebendiger Kanon. Da der junge Schröder, dem die ganze deutsche Schauspielkunst die Eroberung Shakespeares, die schlichte Wahrheit und das einfache Wort verdanken sollte, noch nicht in den Dienst der Entreprise übergegangen war, bildete den jugendlichen Contrast zu Meister Ekhof der vielgewandte David Borchers, ein studentisches Talent, von der Theologie zur Bühne entlaufen, begabt für das Komische und das Tragische, für junge und ältere Partien, auch er ein fortreißender, dabei natürlicher Sprecher, von beweglichem Mienenspiel und freier, feiner Haltung, der beste Salonliebhaber der Zeit, aber durch zügellose Leidenschaften wie die Wuth für das Pharao in der harmonischen Durchbildung seiner reichen Gaben gehemmt. Neben ihm gewann Boek, auch in Chargen, steigenden Beifall. Ackermann war immer noch frisch genug um einen Paul Werner zu creiren, und Gottlob Hensel spielte niedrig komische Rollen, Bediente namentlich, so wirksam, daß man ihm ein ungeschicktes Phlegma in der Tragödie, wo er manchmal aushalf, gern verzieh. Von seiner Frau lebte er seit geraumer Zeit getrennt.

Friederike Sophie Hensel, geborene Sparmann aus Dresden (23. Mai 1738—22. November 1789), war die bedeutendste deutsche Heroine vielleicht des ganzen achtzehnten Jahrhunderts, „ohnstreitig eine von den besten Actricen, welche das deutsche Theater jemals gehabt hat.“ Und nach einigen Jahren urtheilt Lessing in einem Privatbrief: „Ich bin kein persönlicher Freund von Madame Henseln, aber ich muß ihr die Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß ich noch keine Actrice gefunden, die das, was sie zu sagen hat, mehr versteht und es mehr empfinden läßt, daß sie es versteht.“ Zu diesem hohen Kunstverstand, der öfters trivialen Stellen ungeahnten Geist einhauchte, trat der Vorzug einer imposanten Erscheinung, ein dämonisches Temperament und eine Stärke des Tones, dessen ziehende und tremolirende Manier gleich dem schnarrenden Rr Borchers' nur wenige störte. Gegner warfen ihr auch in der Tragödie Übertreibung vor und bemerkten boshaft „die Ungeheuer macht Madam Hensel allemal vortrefflich“,

aber keiner konnte ihr je eine falsche Betonung, etwas nur Eingelerntes oder Anempfundenes vorrücken und sich der Gewalt ihrer Rede oder dem Bann ihres stummen Spiels ganz entziehen. Die rôles de force im französischen Trauerspiel lagen ihr vorzüglich, und in Süddeutschland als Madame Seyler fügte sie ihrem Repertoire auch eine Lady Macbeth und neuere Machtweiber ein, so daß die geblendete Tageskritik schwankte, ob solche Würfe nicht gar ihren Medeen und Meropen den Rang abliefen. Goethe denkt noch in späten Jahren von dem Beruf der „berühmten Seylerin“ für „kolossale“ Heldinnen so groß, daß er bei dem Wiedererscheinen einer solchen Kraft die Umgestaltung der benachbarten Figuren in dem Stück für selbstverständlich hält. Was er aber dem Weimarer Ensemble einmal nachrühmt: „hier gilt nicht, daß einer athemlos dem andern heftig vorzueilen strebt um einen Kranz für sich hinwegzuhaschen“, läßt sich am wenigsten auf die Hensel übertragen. Sie streckte die starke Hand nach allen Kränzen und drängte rücksichtslos bei Seite, was ihr im Wege stand. Demoiselle Schulze hatte weichen müssen; Madame Brandes, ihre namhafteste Rivalin, durfte in Hamburg nicht aufkommen. Für die „Donna“, wie Klinger dann seine Directrice nannte, und die Brandes wurde jene opernhafte, durch lange leidenschaftliche Tiraden und große malerische Posen ausgefüllte Gattung des Monodramas gepflegt, wo die Heldin ganz allein über die Scene verfügt. Ekhofs Übergriffe waren harmlos gegenüber den Anmaßungen der allmächtigen Heldin: sie schritt auf ihrem Kothurn auch durch das Lustspiel und misfiel im bürgerlichen Drama durch ein gezwungenes weinerliches Wesen, oder sie gab plumpe Caricaturen und allerhand Kunststückchen der Technik. Wie geschaffen zur Marwood, spielte sie die Sara, und die realistische Wiedergabe des bei Sterbenden beobachteten Zupfens konnte schwerlich alles Vorausgegangene retten. Im Ganzen war Frau Hensel, die im Glück und Unglück eine seltene Energie bewährte und auch durch Bildung hervorragte, zugleich eine Zierde und eine Gefahr des Nationaltheaters. „Zwei ebenso sehr wegen ihrer Heftigkeit als wegen ihres Talents berühmte Actricen“ nennt Gotter die Rivalinnen in dem für das „Lichter aus! mein Lämpchen nur!“ der Primadonnen so symbolischen Monodrama. Glücklicherweise stand der Favoritin des ersten Unternehmers in der Gattin des Intendanten Löwen keine Brandes, sondern

eine sanfte, feine Frau zur Seite, die nach neunjähriger Pause wieder nie blendend, stets anmuthend als sentimentale Liebhaberin im Rührstück und feineren Lustspiel und manchmal auch in Mütterrollen dem Ensemble diente, durch eine gefällige Figur, liebenswürdige Mienen und eine lieblich geschulte Silberstimme vor einer ermüdenden Wirkung geschützt, welche ihr ausgeglichenes, nicht eben temperamentvolles Spiel sonst leicht hätte erzeugen können. Über eine Melanide, eine „Dame in Trauer" ergoß sie die sanfteste Melancholie. Derber war Frau Boek, darum in Hosenrollen beliebt, und rascheres Theaterblut besaß Madame Susanne Mecour, die graziöse Ingenue der Bühne, eine mehr pikante als schöne Erscheinung. Lessing, der sie öffentlich nicht kritisiren durfte, nennt sie brieflich „sehr gut"; sie schuf als letzte Rolle die Recha und entzückte die Hamburger als Franziska, nachdem die erste Darstellerin, Demoiselle Schulze, zum Unterschied von der erwähnten Caroline allgemein „die Berliner Schulzin" genannt, das Hamburger Theater rasch verlassen hatte. Diese machte in der Tragödie, z. B. als Marwood, Fiasco, gefiel jedoch im Fach der Lisetten, besonders als Franziska; daher ist es sehr häßlich, wenn ein Pasquillant Hamburgs, Licentiat Wittenberg, zehn Jahre später die bereits Verstorbene „in allen ihren Reden, Wendungen und Handlungen gemein und pöbelhaft" nennt und in derselben theologischen (!) Streitschrift ihr Hamburger Engagement ziemlich unverblümt damit erklärt, daß sie Lessings Maitresse gewesen sei. Von dem Theaterklatsch konnte Lessing natürlich nicht verschont bleiben und sehr gelassen wies er die Hallenser Fraubase zurück, die seine artigen Wendungen über das sonore Marivaudage der Frau Löwen und über Demoiselle Felbrich zarter Neigung entspringen ließ. Die Felbrich, „ein junges Frauenzimmer, das eine vortreffliche Actrice verspricht und daher die beste Aufmunterung verdient", schied gleich der Berliner Schulzin sehr bald aus; wol wegen mangelnder Beschäftigung, denn das Theater war „überflüssig mit Frauenzimmern versehen."

Diese Kräfte und mehr gaben Lessing bald zu der Palinodie Gelegenheit: „Wir haben Schauspieler" — „aber keine Schauspielkunst" fügte er hinzu; doch ein wahrhaft stilvolles Ensemble, wie es das Hamburger Theater Schröders, die Wiener Burg, die Comédie française aufweisen, war nicht in einem Jahre zu gewinnen. Lessing

selbst sprach sich, als man die ersten muthigen Schritte that, wie zur Dämpfung der Löwenschen Reclame am besonnensten über die Ziele und Wege des Unternehmens vor dem Publicum Hamburgs aus.

Die Vorstellungen wurden am 22. April mit einer deutschen Originaltragödie, Cronegks „Olint und Sophronia," welche ein Wiener Litterat ergänzt und ein „benachbarter großer Dichter" (Dusch?) im vierten Act verbessert hatte, eröffnet. Prolog wie Epilog stammten von von Dusch, dem Opfer und Feinde der „Litteraturbriefe." Er nahm nach üblem Brauch den Mund etwas voll, verblüffte die Hamburger durch die Vision eines reisenden Roscius, eines zweiten Sophokles und apostrophirte sie feierlich: „Ganz Deutschland sieht auf euch!" Anders Lessing, der übrigens Nachbar Dusch von Altona mit Liebenswürdigkeiten reichlich, allzu reichlich bedenkt. Denselben Tag erschien die Ankündigung seiner auf Kosten der Entreprise herauszugebenden „Hamburgischen Dramaturgie," die er mit einer antiken Bezeichnung erst gar zu fremdartig hatte „Hamburgische Didaskalien" nennen wollen. Um nach dem ersten Kreuzfeuer der Meinungen ein ruhiges Gehör zu erlangen, schiebt er sein erstes Blatt um einiges auf und veröffentlicht die drei ersten Nummern, jede zu einem halben Bogen, am 8. Mai. Bis zum 18. August traten jede Woche zwei Stücke hervor; dann wurde der Fortgang ein sehr unregelmäßiger und stockender, bis die letzten zwanzig zusammen Ostern 1769 herauskamen und eine Vereinigung aller Blätter in zwei Bänden erfolgte.

Lessings „Ankündigung" ist das Gegentheil theatralischer Marktschreierei. Er verbürgt sich für den Fleiß und die Opferwilligkeit, aber nicht ebenso für Geschmack und Einsicht der Unternehmer. Er will nicht zu viel versprechen, das Publicum soll nicht zu viel erwarten. Keine schmeichelnde Verneigung vor dem hochansehnlichen Parterre: man wird dem Urtheil lauschen, doch die Kabale verachten und nicht jeden kleinen Kritikaster für das Publicum, jeden Liebhaber für einen Kenner halten. Er weist darauf hin, daß ein Repertoire ohne mittelmäßige Stücke mit ein paar guten Spielrollen nicht bestehen könne, und fordert eindringlich dazu auf immer dem Dichter zu geben was des Dichters, dem Schauspieler was des flüchtig schaffenden, mit und für den Poeten denkenden Schauspielers ist. Beredt und nicht ohne eine bittere Glosse, daß ein deutscher Dichter zur Hebung eines dänischen

Theaters Vorschläge gethan, weist Lessing auf den einsichtigen Mahner Schlegel hin. Die deutsche Bühne ist ihm weniger eine werdende, als eine verderbte; man darf daher auf eine polemische Dramaturgie gefaßt sein. „Diese Dramaturgie soll ein kritisches Register von allen aufzuführenden Stücken halten, und jeden Schritt begleiten, den sowol der Dichter, als der Schauspieler hier thun wird." Demgemäß ist in seinen Blättern ein Hauptheil über das Drama in Einzelkritiken über Tragödien und Komödien Deutschlands, Frankreichs, Englands u.s.w. und allgemeinen Betrachtungen und eine verstreute Partie von Urtheilen über schauspielerische Leistungen im besonderen und weiteren zu scheiden.

Gute Theaterkritiker wachsen nur in guten Theatern; aus beobachtenden Schülern werden sie richtende Meister und bezahlen ihr Lehrgeld durch Kritik, nicht immer zur Freude der Betroffenen. Lessing hatte schon als Jüngling die Bühne studirt, dies Studium bei jeder Gelegenheit fortgesetzt, als schaffender Dramatiker stets mit der Darstellung gerechnet, Theorie der Mimik an der Hand älterer und neuer Schriftsteller und auf eigenen Pfaden betrieben. So urtheilsfähig wie damals in Europa der einzige Diderot trat er nun genießend und prüfend vor die Schöpfungen des Schauspielers. Sie waren künstlerischer als alles bisher von ihm betrachtete, daher konnte er wie im „Laokoon" inductiv verfahren, wieder lernen und lernen und, was er im Laufe mancher Vorstellung oder auch, da seine Ungeduld oft müde wurde, in einem Act, einer Scene aufgefaßt, als paradigmatisch niederschreiben. Aber gerade in der Aufgabe, den so vielgestaltig vorbeigleitenden Proteus mit Worten zu haschen und für Leser auf dem Papier festzuhalten, liegt die ungemeine Schwierigkeit, die immer nur andeutungsweise überwunden werden kann und der einfachen Vollendung gegenüber verzweifelt. Wasser zu ballen ist kaum schwerer als durch schriftliche Reproduction eine Leistung der Gebärde und des lebendigen Wortes zu fixiren, so daß wir sehen und hören was im Augenblick verschwunden und verklungen ist. Im Stile der uns vom „Laokoon" her geläufigen Aesthetik zu sprechen: der Schauspieler schafft kein „Werk", sondern er wirkt durch „Energie", oder wie Lessing es in seiner Terminologie ausdrückt: „die Kunst des Schauspielers ist in ihren Werken transitorisch". Sie nimmt Theil an der Poesie und an der Malerei, denn der Schauspieler leiht den Worten des Dichters

seine Stimme und bietet durch eine fortlaufende, Wort und Stimmung interpretirende Pantomime eine „transitorische Malerei". Beide Elemente müssen in stetem Einklang leben. Der flüchtigen Darstellung erlaubt Lessing gelegentlich, was er dem permanenten Stande der Sculptur verbot, die Wildheit eines Tempesta, die Frechheit eines Bernini, aber auch sie steht trotz der charakteristischeren Freiheit, welche ihr das Transitorische giebt, als sichtbare Malerei unter dem Gesetze der Mäßigung, darf weiter gehen als die bildende Kunst, nicht so weit gehen wie das Wort des Dichters. Äußerste Wuth wird sie, ohne das Feuer des Acteurs in seiner Geschwindigkeit und Lebhaftigkeit zu dämpfen, nicht mit der äußersten Anstrengung der Stimme, mit den gewaltsamsten Gebärden, mit Geschrei und Contorsionen zur äußersten Illusion bringen. „Die Pantomime muß nie bis zum Ekelhaften getrieben werden." Das sind Paralipomena zum „Laokoon". Er gestattet etwa der Posse Caricaturen, die in einer höhern Gattung abscheulich sein müßten, und rühmt den maître Pathelin Ekhofs, den Schröder und sein getreuer Meyer widerlich fanden. Während er die ganze bildende Kunst akademisch unter das schöne Joch des antiken beau idéal zwingt, sagt er von der Schauspielkunst nur: „Wenn es vor Alters eine solche Kunst gegeben hat, so haben wir sie nicht mehr, sie ist verloren, sie muß ganz von Neuem wieder erfunden werden." Die antike Schauspielkunst, im weiten Raum auf dem Kothurn mit Maske und Schallapparat arbeitend, konnte von niemand als Norm ausgerufen werden, und man wird überall, wo ein mannigfaltiges Repertoire vorhanden ist, nur einen, in seinen Mitteln wechselnden Stil proclamiren dürfen, den der Wahrheit. Deutschland hatte im sechzehnten Jahrhundert eine marionettenhafte, im siebzehnten und länger eine rohnaturalistische, im achtzehnten eine gespreizte Manier. Aber auch Garrick, wenn man z. B. den Macbethbildchen trauen darf, malte stark mit weitausholenden, Hogarthischen Schlangenlinien und war von der Tanzmeistergrazie — die Luft von sich wegzurudern oder, wie Lessing einmal sagt, mit den Armen „krieplichte Achten" zu beschreiben — schwerlich ganz frei. Ekhof vermittelte zwischen der Neuber-Schönemannschen Convenienz und der Schröderschen Naturwahrheit, die sich wol zu wenig aus dem bürgerlichen Ton emporschwang. Iffland, der gastirende Virtuos, gefiel sich zu sehr in den

Mätzchen einer Detailmalerei, deren Propheten Böttiger der „Gestiefelte Kater" köstlich persiflirte. Die Weimarer Schule, auf neuen classischen Werken fußend, gängelte die Schauspielkunst so idealistisch wie Lessing die bildende Kunst, und Goethe gab ihr einen Codex voll steifer Regeln, die man nicht ohne Lächeln lesen kann. Es wird auch nicht angehen zwei Stile, einen classischen oder antikisirenden der idealmalerischen Wirkung, einer harmonisch begleitenden und durchcomponirten Mimik, und andererseits als mehr germanisch eine ruckweise markirende, absetzende Art energisch isolirter Gesten als ausschließende Gegensätze hinzustellen, da doch der Stil der Darstellung dem Stil des Darzustellenden sich anpaßt. Jene idealere Malerei wird vom Schauspieler im antiken Drama, bei den alten Franzosen, im „Nathan", in der „Iphigenie" oder im „Tasso", in Schillers Jambenstücken angestrebt werden, diese realistischere und momentanere bei Shakespeare, in „Emilia Galotti", im „Götz", in den „Räubern" oder „Kabale und Liebe", bei Kleist, im modernen Drama der Franzosen und aller Charakteristiker unseres Jahrhunderts. Wir sehen denselben Künstler in Wort und Gebärde heute von dem Idealisator Schillerscher Rhetorik edel gebändigt, morgen von einem Realisten zum Realisten umgewandelt; dieselbe Künstlerin heute als Antigone in den Posen antiker Plastik, morgen im Sittenstück des Tages von gegenwärtiger Beobachtung gefördert. Es giebt also nicht Eine Schauspielkunst, sondern so viele wahre Kunststile als es wahre Richtungen des Dramas giebt. Durchmustern wir die Hamburgische Dramaturgie, so bewundert Lessing einmal an einer Sprechrolle Ekhofs den Reichthum von malenden Gesten, durch die er allgemeinen Betrachtungen gleichsam Figur und Körper giebt und seine innersten Empfindungen in sichtbare Gegenstände verwandelt, und er bewundert in der Komödie eine einzige Drehung des Kopfes, ein paar erhobene Finger. Er folgt dem Strom der Henselschen Tirade und hält mit ihr wie auf einen Ruck beim Übergang an, und er notirt sich den fast Ifflandschen Zug in ihrer Sterbescene der Sara, den gelinden Spasmus, der sich auf einmal, aber nur in den Fingern des erstarrten Arms äußert. Nirgends ist Lessing in engen Doctrinen befangen, vielmehr verurtheilt er bloß die Überschreitungen von Hamlets „goldner Regel", stellt es dem Schauspieler anheim, ob er aus der statuarischen Starrheit der Krisis herausbrechen oder allmählich sich herauslösen

soll, und fordert für die Gesten nur das Bedeutende und Individualisirende, für die Declamation ein wechselndes Mouvement und intensive Accente. Seine ganze Weisheit hat er später für Schröders Stammbuch, von wo der Spruch in zahllose Künstleralbums wanderte, dahin zusammengefaßt:

Kunst und Natur
Sei auf der Bühne eines nur;
Wenn Kunst sich in Natur verwandelt,
Dann hat Natur mit Kunst gehandelt.

Der Naturalist und der Macher mag es sich merken. Überall spricht ein Kenner der Bühne, der dem Schauspieler beim Dichter bescheidene Freiheiten einräumt und vom Dichter wiederum keine übertriebene Rücksicht auf Einzelheiten der Darstellung verlangt. Wie schön corrigirt er einmal den Dichter Gresset für den Acteur und sagt: „Wenn ich Schauspieler wäre, hier würde ich es kühnlich wagen, zu thun, was der Dichter hätte thun sollen . . . Es sei uns immer angelegener, Menschlichkeit zu zeigen, als Lebensart."

Lessing ist nun einer der wenigen, welche uns wirklich einen Schatten des vorbeiziehenden Bildes überliefern. Was z. B. Meyer im vieljährigen Studium Schröders nicht lernte, was Tieck, Laube, E. Devrient, L. Speidel manchmal vorzüglich treffen, hat Lessing an Ekhof gelernt. Dieser wurde ihm beinahe ein Laokoon der Schauspielkunst. „Alles" sagt er einmal von Ekhofs seiner Scala der Affecte „was Remond de Sainte Albine in seinem „Schauspieler" hierbei beobachtet wissen will, leistet Hr. Ekhof auf eine so vollkommene Art, daß man glauben sollte, er allein könne das Vorbild des Kunstrichters gewesen sein." Ihn führt er uns in einzelnen Rollen oder Momenten vor Augen, ihm hat er die mustergiltigen Bemerkungen über den brennenden und sich allmählich auskühlenden Ton leidenschaftlicher Eruptionen und die bewundernswerthe Beobachtung der Mimik des Zornigen abgelernt, und was die Dramaturgie lehrreiches über den Vortrag sentenziöser Stellen mittheilt, „hat man lediglich den Beispielen des Herrn Ekhof zu danken; ich habe nichts als von ihnen richtig zu abstrahiren gesucht." Neben Ekhof dominirt nach Gebühr Frau Hensel, wie gleich die ersten Nummern zeigen. Aber diese schwierige Dame kannte nur

eine bedingungslos lobende Kritik und nahm anders als Frau Löwen, die aus Lessings beredtem Lob die leisen Bemängelungen bescheiden herausspürte, auch den discretesten Zweifel an ihrer künstlerischen Allmacht und Unfehlbarkeit für eine Beleidigung. Die Vorgänge sind lehrreich. Lessing war in seiner Theaterkritik nicht ganz frei, daher verschwieg er gewiß oft, was ihm misfiel und was hätte besser sein müssen, wenn auch nach seinem Scherz nur auf dem Theater von Utopia jeder Lampenputzer ein Garrick ist. Seiner brieflich niedergelegten Überzeugung, auch ein zu gutes Spiel zerstöre das Ensemble, widersprach gewiß niemand öfter als die Hensel, die gern auf Kosten anderer glänzte und in forcirten Abgängen groß war. Dennoch gedenkt die Dramaturgie ihrer genialen Künstlerschaft stets mit dem höchsten, begründetsten Lob. „Ich wüßte“ bemerkt Lessing nach einer Kette von Superlativen über ihre Genie „nur einen einzigen Fehler; aber es ist ein sehr seltener Fehler, ein sehr beneidenswürdiger Fehler. Die Actrice ist für die Rolle zu groß. Mich dünkt einen Riesen zu sehen, der mit dem Gewehr eines Cadets exercirt. Ich möchte nicht alles machen, was ich vortrefflich machen könnte.“ Über diesen beneidenswürdigen Tadel erboste Madame Hensel derart, daß Lessing nun seinerseits aus Stolz und des lieben Friedens wegen schon vom 25. Stück an die Kritik der Darstellung zum schweren Schaden der Kunst und der Künstler gänzlich fallen ließ. Er wisse dem Schauspieler nur eine Schmeichelei zu sagen, nämlich die: der Schauspieler sei von aller eitlen Empfindlichkeit entfernt, stelle die Kunst über alles, höre gern eine laute, freie Kritik und wolle sich lieber manchmal falsch als seltener beurtheilt sehen. „Wer diese Schmeichelei nicht versteht, bei dem erkenne ich mich gar bald irre, und er ist es nicht werth, daß wir ihn studiren.“ Und am Schlusse des Ganzen spricht Lessing nach sarkastischen Anspielungen auf den Coulissenkrieg die Erfahrung jedes Kritikers aus, daß sich ein Mime nie genug gelobt, aber allezeit viel zu viel getadelt glaube. Die Hamburger „Unterhaltungen“ aber, welche ihre Theaterberichte dem Scepter Lessings zu Liebe eingestellt hatten, nahmen sie, da er beharrlich schwieg und nach einiger Zeit auch die einzelnen Repertoirestücke außer Acht ließ, in scharfem Ton wieder auf; die Änderung des Lessingschen Planes will man lieber nicht auf ihre Ursache zurückführen:

„sie wäre vielleicht auch für einige Personen des Hamburgischen Theaters zu schimpflich" . . .

Seine Kritik war fortan eine speciell litterarische oder allgemein aesthetische. Nur die Theatermusik ruft ihn einmal als Referenten auf ein Gebiet, wo ihn wenige suchen möchten. In langen Auszügen aus Scheibes „Kritischem Musicus" und in einem stellenweise durch seine fast pedantische Genauigkeit den fachmännischen Souffleur verrathenden Excurs über die von Agricola zur „Semiramis" neu gelieferte Musik nahm er Punkte des ungeschriebenen dritten Laokoontheiles auf. Er berührt den Unterschied zwischen der vageren Musik und der bestimmten Gefühlsdarlegung durch das Dichterwort, ahnt das Ideal Beethovenscher Ouverturen oder Mendelssohnscher Zwischenmusik, erhebt aber, wie Laien oft geschieht, manche irrige und zu akademische Forderung an das Orchester. Hanslick hat diesen Blättern eine liebevolle, feinsinnige Betrachtung gewidmet.

Bei zunehmender Verstimmung gegen die Hamburger Theaterzustände mußte auch der anfangs so rege Drang die neue Bühne mit neuen Geschöpfen zu bevölkern dahinschwinden. „Minna von Barnhelm" blieb Lessings einzige Novität; sie war längst fertig. Aber „Faust" rückte kaum vor, und „Emilia Galotti" wurde zurückgelegt. Von zwei Lustspielen der Zeit besitzen wir nur Fragmente: das geringere, „Der Schlaftrunk", ist modern und ihm ganz eigenthümlich, „Die Matrone von Ephesus" dagegen experimentirt mit einem alten berühmten Stoffe der Weltlitteratur. Die leider so trümmerhaft überlieferten Satiren des Petronius enthalten eine schlank erzählte Novelle, die blutigste Verhöhnung weiblicher Treue. Eine als Ausbund von Tugend anerkannte Epheserin hat sich, untröstlich über den Verlust ihres Gatten, mit einer Magd in seinem Grabmal eingeschlossen und harrt, schon fünf Tage fastend, des vereinigenden Todes. Ebendamals waren in nächster Nähe etliche Räuber ans Kreuz geschlagen worden. Der Soldat, dem die Bewachung dieser Leichen oblag, gewahrte einen Lichtschimmer zwischen den Monumenten, vernahm die Klagen der Wittwe und betrat neugierig das Gebäude, worin er anfangs Gespenster zu erblicken wähnte. Nach Reden und Gegenreden holte er sogar seine bescheidene Zehrung herbei. Die Magd, durch den Duft des Weines verführt, langte munter zu, und tröstende Mahnungen bewogen die Matrone

ein gleiches zu thun, denn niemand hört es ungern, wenn man ihn zum Essen und Leben nöthigt. Die von der Zofe unterstützten Schmeichelkünste des stattlichen und beredten Kriegers bethörten die schöne Frau bald bis zur völligen Hingebung. Bei verschlossener Thür buhlte die allgemein todtgeglaubte Matrone in dem Gewölbe drei Nächte lang mit dem Soldaten. Inzwischen wurde der Leichnam eines Räubers von dessen Verwandten gestohlen. Der sorglose Wächter betheuerte nach dieser Entdeckung, er wolle sich durch Selbstmord der Strafe entziehen, und bat um einen letzten Ruheplatz in der Gruft. Da rief die so mitleidige wie schamhafte Matrone: mögen die Götter verhüten, daß ich die beiden theuersten Männer zugleich bestattet sehe; lieber will ich den Todten ans Kreuz heften als den Lebendigen umbringen. Der Soldat machte sich die Weiberlist zu Nutze, und am nächsten Tage standen die Leute verwundert vor dem Kreuz. So erzählt Eumolpos; doch ein Zuhörer bemerkt: wäre der Kaiser gerecht gewesen, er hätte den Mann wieder bestatten und das Weib kreuzigen lassen. Und in einigen von den vielen Versionen dieser wahrscheinlich aus Indien nach Europa gewandelten Novelle wird nicht nur das Vergehen der treulosen Wittib bedeutend erhöht, sondern auch das Endurtheil des petronischen Lycas grimmig ausgeführt. Handelt die Matrone so entsetzlich wie in Chamissos Lied von der Weibertreue, schlägt sie dem Mann einen Zahn aus und verstümmelt sie seinen Leichnam noch weit frecher, damit er dem gestohlenen ähnlicher werde, setzt sie in einer verwandten Erzählung Voltaires das Rasirmesser an die Nase des nur Todtgeglaubten, so entpuppt sich wol bei einem mittelalterlichen Gewährsmann der Soldat als ein grimmer Rächer und ersticht die Frevlerin unter Worten des Abscheus. China legte einen tiefen Pessimismus in die höhnische Fabel, die es durch indische Buddhisten, schwerlich von abendländischen Vermittlern erfahren hatte: ein Weiser stellt sich todt, um die Tugend seiner jungen Frau zu prüfen, und schickt ihr ein Phantom in Gestalt eines verführerischen Scholaren ins Haus. Sie erliegt einer Verlockung nach der andern, und als es gilt für den Jüngling eine Arznei aus Menschenhirn zu gewinnen, schlägt sie den Sarg mit einem Beil entzwei und will den Schädel des vermeinten Todten zerspalten — da erhebt sich strafend der entsetzte Gemahl. Die Phantome verschwinden, die Frau erhenkt sich, der Mann steckt das Haus in Brand, zerschmettert nach

einem bittern Abschiedsgesang seine liebe Flöte, zieht von dannen und heiratet nimmer.

Anders einige moderne Nachahmer unseres ältesten Berichterstatters Petron. Lustig beschloß La Fontaine den an feinen Wendungen reichen Conte von der rasch getrösteten, erfinderischen Epheserin mit einem frivolen Schellengeläut. Was verschlägts? Mieux vaut goujat debout qu'empereur enterré. Die Matrone vergoß auf der englischen Bühne ihre Wittwenzähren. Sie sprach oder trällerte auf den Brettern von Paris, wo zuletzt La Motte 1754 ein Klingsbergisches Paar gegen die hübsche Frau anrücken ließ und den gefährlichen Vorwurf mit talentlosem Leichtsinn übers Knie brach. Er hat gleich La Fontaine das Ende dadurch abgeschwächt, daß der ruchlose Vorschlag wie eine kleine Lustspielintrigue von der Servante ausgeht. Diese dem Petron ganz fremde Entlastung schien Lessing nicht entfernt zu genügen, als ihn sein kritischer Beruf in Hamburg zu dem Stoff zurückführte, den er schon in der Leipziger Studentenzeit, wir wissen nicht wie, bearbeitet hatte. Die Beurtheilung des La Motteschen Machwerks beflügelte nun im Dichter der „Minna" die Lust durch ein anderes „Soldatenglück" zu zeigen, wie eine so heikle epische Vorlage dramatisirt werden müsse. Es lockte ihn mit reifem Können einen Plan aufzuheben, den er einst als unausführbar neben Weiße hatte fallen lassen, und dem treu nach Petron gearbeiteten Alexandrinerstück des Leipziger Jugendfreundes nun eine gefährlichere Concurrenz zu bereiten.

Nur seinem neuen Vorhaben zu Liebe bringt er in der „Dramaturgie" eine Abschweifung darüber an, daß schon manche komische Erzählung in dramatischer Gestalt verunglückt sei. „Zum Exempel „Die Matrone von Ephesus" . . . Der Charakter der Matrone, der in der Erzählung ein nicht unangenehmes höhnisches Lächeln über die Vermessenheit der ehelichen Liebe erweckt, wird in dem Drama ekel und gräßlich. Wir finden hier die Überredungen, deren sich der Soldat gegen sie bedient, bei weitem nicht so fein und dringend und siegend, als wir sie uns dort vorstellen. Dort bilden wir uns ein empfindliches Weibchen ein, dem es mit seinem Schmerze wirklich ernst ist, das aber den Versuchungen und ihrem Temperamente unterliegt; ihre Schwäche dünkt uns die Schwäche des ganzen Geschlechts zu sein; wir fassen also keinen besondern Haß gegen sie; was sie thut, glauben wir, würde

ungefähr jede Frau gethan haben; selbst ihren Einfall, den lebendigen Liebhaber vermittelst des todten Mannes zu retten, glauben wir ihr, des Sinnreichen und der Besonnenheit wegen, verzeihen zu müssen; oder vielmehr eben das Sinnreiche dieses Einfalls bringt uns auf die Vermuthung, daß er wol auch nur ein bloßer Zusatz des hämischen Erzählers sei, der sein Märchen gern mit einer recht giftigen Spitze hat schließen wollen. Aber in dem Drama findet diese Vermuthung nicht statt; was wir dort nur hören, daß es geschehen sei, sehen wir hier wirklich geschehen; woran wir dort noch zweifeln können, davon überzeugt uns unser eigener Sinn hier zu unwidersprechlich; bei der bloßen Möglichkeit ergetzte uns das Sinnreiche der That, bei ihrer Wirklichkeit sehen wir bloß ihre Schwärze; der Einfall vergnügte unsern Witz, aber die Ausführung des Einfalls empört unsere ganze Empfindlichkeit"; man wende der Bühne den Rücken und verlange gleich dem Kaufmann bei Petron die Kreuzigung eines solchen Weibes: „Und diese Strafe scheint sie uns um so viel mehr zu verdienen, je weniger Kunst der Dichter bei ihrer Verführung angewendet; denn wir verdammen sodann in ihr nicht das schwache Weib überhaupt, sondern ein vorzüglich leichtsinniges, lüderliches Weibsstück insbesondere. — Kurz, die Petronische Fabel glücklich auf das Theater zu bringen, müßte sie den nämlichen Ausgang behalten und auch nicht behalten, müßte die Matrone so weit gehen und auch nicht so weit gehen. — Die Erklärung hierüber anderwärts."

Dies „anderwärts" ist das Theater. Die That des Dramatikers soll den Rath des Dramaturgen ergänzen. Wahrscheinlich hat Lessing in Hamburg schon vor dem eben citirten 36. Stück das eilige, aber bereits in den Hauptsachen sichere Scenar von nur neun Auftritten geschrieben und darauf um Septembersanfang 1767 den erweiterten ersten Entwurf gegründet, der die letzte, neunte, Scene ausgearbeitet, aber die schwierigsten Stellen des Ganzen nur skizzirt enthält. Dann trat eine Pause ein. Erst neben und nach den Studien über den Tod in der antiken Kunst betrieb Lessing die endgiltige Dialogisirung. Zum Theil wörtlich dem ältern Entwurfe folgend, ist sie Torso geblieben. Daß auch diese letzte Arbeit nicht ununterbrochen vor sich ging, lehrt schon die schwankende Benennung des Todten, der erst Telamon, dann Kassander heißt.

Der Schauplatz unsers Lustspiels ist der unlustigste, den die Komödie je aufgesucht: ein halbdunkles Grabgewölbe, feucht und zugig; darin zwei Särge, einer geschlossen, der andere offen. Zwischen den Sarkophagen schlummert die trostlose Antiphila, während Mysis, die Magd, sich eben den Schlaf aus den Augen reibt und bitterböse Betrachtungen über die kalten Nächte in dieser vom pfeifenden Wind und klatschenden Regen getroffenen Höhle anstellt. Sie ist sehr ungehalten über ihre Herrin: „Wenn sie den Schnupfen bekommt, so mag sie es haben. Ja so, sie will sterben. Ob man mit oder ohne Schnupfen stirbt, Sterben ist Sterben." Das triste Epigramm stimmt zu dem unheimlichen Ort. Ein Geräusch unterbricht die Stille. Wo eine Zofe ist, mag ein Diener nicht weit sein, rechnete Lessing; den beiden Frauen müssen zwei Männer verschiedenen Ranges gegenüberstehen; wird der gemeine Soldat des Petron nothwendig zum Hauptmann befördert, so ist Raum für einen Offiziersburschen; und so folgen auf Tellheim, Werner, Just die Soldaten Philokrates und Dromo. Reichere Ausführung der Nebenpersonen wird auch hier die Bedenklichkeit der Haupthandlung mildern und verschleiern, die spaßigen Pointen des niederen Paares werden Wankelmuth und Vermessenheit des höheren annehmbarer machen und nach der gefährlichen Krisis die Hand zu einem Epilog gemäß alten Lustspielrecepten bieten. Dromo also tappt, von dem Lichtschimmer herbeigezogen, in das Grab. Der Wind hat ihm die Laterne ausgeblasen. Er traut anfangs den Dingen da unten nicht, hält Mysis für eine böse Geistin, ihre Lampe für Blendwerk — „das scheint nicht, das scheint nur zu scheinen" sagt so ein Lessingscher Dromo — und sucht furchtsam das Gespenst durch freundliche Titulaturen zu begütigen, bis er sich tastend von den ziemlich compacten Reizen seiner Geistin überzeugt. Mysis theilt ihm die Entschlüsse der jungen Wittwe mit. Nach Dromo soll jede Wittwe flugs einen Zweiten freien; „aber hier wird sie ihn schwerlich finden" lautet die ironische Ankündigung des Themas. Mysis fragt, ob ihr Besuch auch einer von den abgeschmackten Spöttern sei, die an keine Weibertreue glauben? Behüte, entgegnet Dromo-Lessing, glaube ich doch an Gespenster, warum nicht an die Treue der Frauen? „Ich glaube an alles, was nicht so recht glaublich ist." Mit stärkster Ironie läßt der epigrammatische Dichter die Zofe antworten: „Er war es nicht werth, an

diese heilige Stätte zu kommen, wo sich nun bald ein Beispiel der ehelichen Liebe ereignen wird, dergleichen die Welt noch nie gesehen." Dromo hört die Kunde und enteilt, denn sein Hauptmann sei ein Teufel. Davon wird man sich bald überzeugen.

Allmählich erwacht die verzweifelte Antiphila um mit der spitzfindigen Hartnäckigkeit eines gestörten Sinnes von ihrem einzig geliebten Manne zu schwärmen. Nochmals wirft Lessing, der in diesen Fragmenten eine Menge Lichter aufsetzt, die Exposition mit seinen Rück- und Seitenblicken ausstattet und den Stil mit funkelnden Facetten übersät, einen Trumpf der zweideutigen Ironie hin. „Bei Allem, was in jener Welt schrecklich und heilig ist, bei ihm, bei dem die Götter zu schwören sich scheuen, — schwöre ich, daß ich nie, nie diesen Ort ohne den Geliebten meiner Seele verlassen will." Gleich darauf nennt Mysis bedeutungsvoll den Hauptmann. Schon betritt dieser mit Dromo die Schwelle. Antiphila stellt sich schlafend (im ersten Entwurf schlief sie wirklich). Nun wo die Matrone, im Innern doch voll unbewußter Gefallsucht, in einer nachlässigen, vortheilhaften Stellung auf dem Sarge liegt, strengt Lessing alles an jene Forderungen der „Dramaturgie" zu befriedigen. Keine Kunst der Verführung darf gespart werden. Die Wittwe ist gezwungen jedes Wort von den Lippen des bewundernden Offiziers anzuhören. Während Dromo, der auf ein „Sie schläft" der Zofe nur ein ungläubiges „Noch?" brummt, seine kecken Liebkosungen fortsetzt, steht Philokrates vor der verdächtigen schönen Schläferin und träufelt ihr das Gift verwirrender Schmeicheleien ins Ohr. Er beschaut ihre göttlichen Formen bei der Fackelbeleuchtung, die ihm Dromo wie einem Kunstschwärmer im Museum besorgt. Aber dies rührende Bild einer klagenden Venus, einer unverwelklichen Hebe, es lebt. Diese Schlummernde vernimmt, wie der Eindringling die Lieblichkeit des Namens Antiphila preist, wie er unwillig die Dienerin verbessert, die von den vierundzwanzig Jahren der Herrin spricht, wie er mit der Betheurung, es sei unmöglich ein solches Weib nicht zu lieben, hitzig fragt, ob der entseelte Gemahl sie denn nach Verdienst mit der Liebe der inbrünstigsten Liebe geliebt habe? Bei der von Mysis verneinten Frage nach etwaigen Kindern kehrt Antiphila ihr Gesicht zur Seite, giebt aber dadurch dem kühnen Enthusiasten nur neuen Anlaß zu einer feinen Zergliederung

ihrer unendlichen Reize, als wolle er eine von göttlichem Odem leise durchhauchte Statue analysiren. Wirklich hatte Lessing bei dieser raffinirten Rede eine Statue im Sinn — seine Schrift „Wie die Alten den Tod gebildet" beweist es — die schlafende Ariadne („die vermeinte Kleopatra im Belvedere"). Hingerissen will Philokrates die runde, weiße Hand küssen, die so nachlässig im Schoß liegt, als Antiphila erwacht oder vielmehr die Komödie des Erwachens spielen muß. „Schöne Leidtragende", „fromme Wittwe", „großmüthige Frau", „Beste ihres Geschlechts", „Krone der Frauen", solche bei Petron vorbereitete Ehrentitel hört sie aus dem Munde des um Verzeihung flehenden Soldaten. Dieser hat keine gekreuzigten Räuber zu bewachen, sondern nach einem siegreichen Streifzug gegen die Kolophonier und der Niedermachung von Gefangenen den Richtplatz zu hüten. Er bittet die Matrone um ein Dach gegen Wind und Wetter. Dromo wird zu Besorgungen ausgeschickt. Antiphilas Einreden weist der Eroberer mit einer Flut von Versicherungen, daß ihr bekanntes Gelübde, ihr gewisser Tod jede Verleumdung niederschlage, zurück. Auch er entfernt sich um das Abendessen und die Nächtigung vorzubereiten. Schon ist Antiphila so weit überrumpelt, daß sie schwächlich auf das Urtheil der Welt hinwies. Sie muß sich von Mysis sagen lassen, eine Frau werde selbst am Grabesrande die Augen aufschlagen um einen aufrichtigen Anbeter kennen zu lernen. Sie will sogar trotz der witzelnden Magd das Gewölbe verlassen, das sie nie zu verlassen geschworen hat, aber des Hauptmanns rasche Rückkehr schneidet ihr die Flucht ab, und der zweite Theil dieses von Lessing allerdings mit diabolischer Berechnung eingefädelten Sieges über weibliche Eide beginnt. Abgewiesen, scheinbar zu einem vorwurfsvollen Rückzug entschlossen, giebt sich Philokrates für einen nahen Freund des Todten aus und eine höchst calculirte Steigerung des Dialogs, indem der Hauptmann hastig fragend scheinbar eine genaue Kenntnis von Kassanders Abkunft und Titeln offenbart, macht ihn zum Vertrauten der Wittwe „dieses tapfersten, edelsten, besten Soldaten aller Männer von Ephesus". Mysis, sehr zufrieden mit der guten Wendung der Dinge, merkt sogleich, daß Philokrates sich das Epitaph beim Fackelschein eingeprägt und den Phylarchen Kassander, des Metrophanes Sohn, sein Lebtag nicht gesehen hat. Die bethörte Antiphila dagegen erliegt allen Gefahren

dieser List, welche ungleich geschickter ausfällt als im ersten Entwurf das erlogene Orakel, Philokrates solle die beste Frau bei den Todten finden. Gemeinsames Schwärmen und Klagen bringt Mann und Weib nur zu nahe: die Wittwe entzückt, Liebe und Freundschaft zu Einem Todtenopfer zu vereinigen, nöthigt nun sogar den Hauptmann zum Bleiben. Mysis und der Landsknecht Dromo freuen sich im Hintergrunde der helleren und wirthlicheren Scene dieses verwegenen Duettes, worin Philokrates den Jammer um den allzu früh Geschiedenen berauschend mit Schmeicheleien für die Schönste, die sein Freund verlassen, mischt und Antiphila die Wollust in solchen Wunden zu wühlen mit steigender Koketterie auskostet. So geht es Schritt für Schritt langsam, unaufhaltsam vorwärts. Mit einem Ruck entsinnt sich der Kriegsmann seines rauhen, dem wollüstigen Schmerz so fremden Berufes. Wie es in Lessings archäologischer Abhandlung heißt: das Sterben an sich habe nichts schreckliches, „nur so und so sterben, mit Schimpf und Marter sterben, kann schrecklich werden und wird schrecklich", so sagt der Hauptmann mit guter Motivirung für die nächste Scene: der Soldat „soll gefaßt sein, dem Tod unter allen Gestalten, auch den gräßlichsten, entgegenzugehen, und er weinet ob der sanftesten dieser Gestalten, die seinen Freund in die Arme nahm und vorantrug? Nicht der Tod, sondern der Tod mit Unehre ist das Einzige, was ihm schrecklich sein soll". Diese Erwägung mahnt ihn an die schimpflichen Pfähle da draußen, er wird von seinem unausstehlichen, verantwortungsschweren Posten sprechen, Dromo wird bestürzt den Diebstahl melden, Philokrates sich der unwürdigsten Hinrichtung preisgegeben sehen — — aber Lessing bricht mit einer Reihe beredter Gedankenstriche da ab, wo der Dramatiker den aus Petronius bekannten Ausgang lassen und doch nicht lassen, wo die Matrone so weit gehen und doch nicht so weit gehen sollte.

Im Scenar und im ersten Entwurf meldet Dromo, ein Leichnam sei verschwunden. Mysis wagt es, wie bei den Franzosen, den seligen Herrn Kassander als Ersatzmann vorzuschlagen; die Matrone willigt ein um das gefährdete Leben des verführerischen Hauptmanns zu retten; Dromo frohlockt über den Erfolg seiner Lüge, welche die schöne Wittwe zu einer rascheren Erklärung gebracht habe; mit einem Seufzer über ihre Beschämung folgt Antiphila dem Offizier; Mysis und

Dromo beschließen das neue Soldatenstück wie Franziska und Werner das ältere. Doch nur die Technik ist dieselbe, die Charakteristik grundverschieden. Mysis wird in zehn Jahren nicht Frau Generalin oder Wittwe sein, denn die freche Scene entrollt vor ihrer parodistischen Besiegelung ein böses Stück Soldaten- und Dirnenleben:

Dromo. Ich will hoffen, mein Kind, daß Sie mit in den Kauf geht. Ich brauche also nicht lange um Sie zu handeln. — Wenn Sie heiraten will, heirate Sie einen ehrlichen Soldaten! Bleibt er, so tritt sein Vordermann, sein Nebenmann, sein Hintermann an seine Stelle. Bleiben die auch, so ist ein anderer Kamerad gleich bei der Hand. Kurz, wenn Sie einen Soldaten heiratet, so kann Sie eigentlich nicht zur Wittwe werden, als bis der Henker die ganze Compagnie auf einmal holt. Und das geschieht so leicht nicht. Wir haben itzt in der Armee ein Weib, das bezieht schon die ganze Compagnie zwei Mal.

Mysis. Ja, so gut wird's der zehnten nicht.

Dromo. Soll's Ihr auch wol so gut werden? — Nein, alsdann möcht' ich doch wol lieber dein letzter als dein erster Mann sein — —

Mysis. Mache, daß wir ihnen nachkommen!

Dromo. Und diese heilige Stätte verlassen, wo sich ein Beispiel der ehelichen Liebe ereignet hat, o dergleichen — dergleichen — dergleichen die Welt alle Tage sieht.

Mysis. Grausames, undankbares Geschöpf! Ist es nicht genung, daß Ihr uns verführt, müßt Ihr uns auch noch verspotten?

Warum stockte Lessing, da doch schon die Schlußscene mit dem letzten epigrammatischen Fragesätzchen im Stil der „Emilia" bereit lag. Die „Dramaturgie" hatte noch viel zu freigebig gerechnet. Auch als bloßes Gedankenspiel widerstrebte der frevle Austausch dem Theater, denn mit Leichen spaßt man nicht, und die böse Geschichte der ephesischen Matrone konnte selbst von einem so erfahrenen Rechenmeister in kein Lustspiel verwandelt werden, weil zwischen den Sarkophagen einer Gruft und angesichts einer Leiche auch die geistreichste Farce beleidigt. Diese Gründe liegen in Lessings letzten Gedankenstrichen. Sie haben Unberufene wie Professor Rahbek und Klingemann nicht abgehalten den Torso des „Theatralischen Nachlasses" leichthin für die Bühne zu ergänzen. Als jedoch Boie Ende Mai 1771 an Knebel schrieb, Lessings neues Stück „Die Matrone von Ephesus", „das er im vollen Unmuth über einige mislungene Versuche das Sujet zu be-

handeln verfertigt hat", sei zwar vollendet, werde aber vom Verfasser aus Abneigung gegen alles Theater geheim gehalten, da sollte das Experiment einer bohrenden und tüftelnden Lustspielsprache in der höheren Tragödiensphäre durchgebildet triumphiren. „Die Matrone von Ephesus", ein geistreiches, aber unmögliches Stück, ist eine Stilübung nach, neben und vor den verschiedenen Fassungen der „Emilia Galotti".

Vertreten diese interessanten Fragmente eine **terza maniera** des Komödiendichters Lessings, so bezeichnet „Der Schlaftrunk" eine Rückwendung zur französisch-sächsischen Art, nur mit reicherem Beiwerk und behenderer Technik. Die Berliner Skizze führt bloß ein paar Personen mit französischen Namen auf, die Hamburger Ausarbeitung von 1767, großentheils sofort gedruckt, benennt die vermehrten Figuren deutsch und bringt uns in ein wolhabendes norddeutsches Kaufmannshaus, wo von bedeutenden Handelsplätzen gesprochen wird und der alte Herr sich von einem Kutscher Jochen zum regelmäßigen Spielchen in den Club fahren läßt. Herr Samuel Richard ist ebenso eigensinnig wie vergeßlich. Er verliert seine Gedanken noch während er sie ausspricht, geht aus dem Befehl in die Frage über, schlingt vergebens Knoten auf Knoten ins Schnupftuch und muß an alles erinnert werden. Wenn ihn nur niemand daran mahnt, daß morgen der letzte Termin für einen Proceß ist, den er mit seinem alten Freund Berthold führt, sonst steht es schlimm um Richards Nichte und Bertholds Sohn. Diesem farblosen Liebespaar eilt außer der typischen Finette das Fräulein Lucinde Berthold, ein lebhaftes, witziges Mädchen, zu Hilfe. Der Intrigant ist Samuels heruntergekommener Bruder Philipp, der das Zöfchen in seine Speculationen auf die Erbschaft hineinzuziehen sucht. Der Alte kommt nachts mit einem kleinem Haarbeutel nach Hause, und der Witz des Ganzen sollte schließlich wol darauf hinauslaufen, daß es eines von den jungen Verschworenen beschafften Schlaftrunkes gar nicht bedarf: Samuel hat den Termin verpaßt; Philipp, dem man am Abend tapfer mit Champagner zugesetzt, kommt zu spät; Versöhnung und Verlobung. Der Vergeßliche wäre eine dankbare Rolle ohne specifisch Lessingsche Färbung, die hier nur die neuen Hamburger Figuren, Lucinde und Philipp, ziert. Bruder Philipp ist ein launig ausgearbeiteter Charakter, ein dreister Lump ohne Geld, der sein Fett

schuldig ist, ein leeres Glas für eine große Sünde, ein Versehen wider das Trinktempo für die größte hält, der die tecke, cynische Sprache des würdelosen Bummlers und Speculanten führt und im wachsenden Rausch eine verruchte Dialektik drollig entwickelt. Das Ganze ein übermüthig hingeworfenes Nebenwerk Lessings, von welchem Spätere die Hand hätten lassen sollen, ein rasches dreiactiges Spielstückchen für Hamburg.

„Unsere höchst trivialen Komödien" lautet das harte, aber nur zu gerechte Gesammtverdiet der „Dramaturgie" über den deutschen Theil der Lustspielrepertoires, das im wesentlichen noch auf dem Niveau der Gottschedschen Epoche stand. Die Stücke der Frau Gottsched, J. E. Schlegels Studentenstücke, die Beiträge von Gellert Krüger Romanus, dem reiferen Schlegel Weiße Lessing selbst — alle waren altmodische Vertreter oder wenigstens Ausläufer der sächsischen Komödie, und all das verschwand vor „Minna von Barnhelm", ohne daß Lessing mit einer Silbe auf seine in Charakteren, Sitten, Ton, Costüm und Bau gleich reformatorische Neuschöpfung hinwiese. Bescheiden und launig läßt er seine eigenen Jugendwerke unter den Versuchen junger Leute, die nichts geben können weil sie nichts haben, mit durchschlüpfen. Überall vermißt er Kraft und Nerven, Mark und Knochen; der denkende Mann, der sich nicht bloß das Zwerchfell erschüttern, sondern auch mit dem Verstande lachen will, ist einmal im Parterre gewesen und kommt nicht wieder. Da in Deutschland das Lustspiel nur den Nebenstunden der Jugend geziemt und wer eben selbst in die Welt tritt, die Welt unmöglich kennen noch schildern kann, muß unser ganzer komischer Besitzstand hohl und leer sein. Überall stört die Nachlässigkeit im Detail und die Unaufmerksamkeit gegen den Ton der großen Welt. Darin erblickt Lessing die Wurzel des Übels, denn von den Gemeinplätzen der landläufigen Recensenten hält er sich sehr entschieden fern. Mag er auch nur aus Rücksicht auf die Entreprise die rohe „Gouvernante" von Kurz, dem wienerischen Bernardon, wo ein Frauenzimmer sich in Schnaps betrinkt, wortlos passiren lassen, so redet er mit Möser dem scheinbar verbannten, in Wahrheit unsterblichen Hanswurst und seinen wechselnden Hypostasen das Wort, lacht den Pedanten Gottsched aus und würde dem lustigen Burschen ganz gern wieder in das bunte Jäckchen helfen. In Wien zog der große Sonnenfels mit seinen

Mannen wider die komische Person zu Felde, in Hamburg fand der unverwüstliche Spaßmacher, der im kleinen Finger mehr Leben hatte als die ganze josephinische Poeterei zusammengenommen, einen freundlichen Parteigänger an Lessing. Dieser weiß, daß auch die saftige Posse ihr volles Existenzrecht hat. „Schon des Herrn von Sonnenfels allzu strenger Eifer gegen das Burleske ist gar nicht der rechte Weg das Publicum zu gewinnen" äußert er 1770. Ihn erfreut die aus dem fünfzehnten Jahrhundert gekommene, zwar bei dem neuen Bearbeiter (Brueys) heruntergekommene köstliche Farce von dem schurkischen Advocaten Pathelin und dem blökenden Schäfer, nicht minder aus dem achtzehnten Jahrhundert „Der Bauer mit der Erbschaft", der sein französisches Patois so geschickt gegen das hamburgische Platt vertauscht hatte. Wenn Pfeffel ein ernstes Nachspiel abfaßte um seriösen Stücken kein Satyrspiel mehr folgen zu lassen, so erklärt Lessing solchen würdigen Verbesserern des Theaters, er wolle lieber lachen als gähnen. Aber so liberal er die Posse behandelt, so streng schlägt er auf die abgetragenen Lustspiele los, daß der Staub und die Motten herausfliegen. Ein Hauptschlag wird gegen die sel. Gottschedin geführt, denn der siebzehnte Litteraturbrief hatte nur die tragischen Verbrechen der Leipziger Schule gerichtet. Die Originale und Übersetzungen der „lieben Frau" beurtheilt er nicht historisch, wie einer der selbst einmal eine „Alte Jungfer" geschrieben, sondern als gegenwärtige Repertoirestücke. „Das Testament" ist „noch so etwas", aber „Die Hausfranzösin" heißt niedrig, platt, kalt, schmutzig, ekel, im höchsten Grade beleidigend. „Dieses Stück ist eines von den sechs Originalen, mit welchen 1744 unter Gottschedischer Geburtshilfe Deutschland im fünften Bande der Schaubühne beschenkt ward." Und über die von drei Acten auf deren fünf gestreckte Bearbeitung eines französischen Werkes wird zunächst gesagt: „Ohne diese Verbesserung war es nicht werth in die deutsche Schaubühne des weiland berühmten Herrn Professor Gottscheds aufgenommen zu werden; und seine gelehrte Freundin, die Übersetzerin, war eine viel zu brave Ehefrau, als daß sie sich nicht den kritischen Aussprüchen ihres Gemahls blindlings hätte unterwerfen sollen." Zögernd nur gesteht Lessing der Dolmetschthätigkeit Adelgundens einzelne Verdienste zu — sie habe lustige Stücke des Destouches nicht ganz verdorben — um seinen jugendlichen Eifer für ihre Verdeutschung der „Cenie" nun

gröblich zu widerrufen: „dieses vortreffliche Stück der Graffigny mußte der Gottschedin zum Übersetzen in die Hände fallen." Selbst an den Franzosen gebildet und auf der Höhe damaliger Sprachkunst, weiß er nicht bloß Gottschedsche Versehen, sondern allgemeine Fehler zu treffen: die gewundene Periode mit ihrem Schwanz von Partikeln, das Geschwätzige der plattverständigen Paraphrasen, die tödtliche Auflösung einer natürlichen Affectsprache, den häßlichen Ton des Ceremoniells. Nicht die Gottschedin allein goß diese wässerige Prosa aus, nicht sie allein rief mit steifster Convenienz: „Frau Mutter! o welch ein süßer Name!", wozu Lessing das Epigramm setzt: „der Name Mutter ist süß; aber Frau Mutter ist wahrer Honig in Citronensaft." Und die ganze schläfrig dahinschleichende Komödie der Pleiße meint sein boshafter Tadel über die Ausdehnung der Acte durch Kaffeetrinken und Gartenpromenaden. Stand es vielleicht bei Gellert besser? Löwen hatte gesagt, für das Theater sei unstreitig „Die kranke Frau" sein schönstes Stück — Lessing, der wol einmal gegen den Dichter Löwen eine collegiale Connivenz übt, erblickt in diesem elenden Ehegemälde und Kleidertratsch nur die schmutzige Nachlässigkeit, die enge Sphäre kümmerlicher Umstände. Aber diese herben Urtheile und das köstlich fingirte Gespräch dreier aus dem Theater gehender Weiber waren zugleich eine ernste Predigt an das ganze deutsche Bürgerthum sich aus seinem trägen, kleinlichen Schlendrian emporzuraffen. Lessing giebt zu, daß Gellerts Stücke das meiste ursprünglich Deutsche haben; was für Häuser also bildeten diese „wahren Familiengemälde" ab! So beschwor Schiller in einem Meisterstück pathetischer Satire den Schatten Shakespeares gegen die Misere des deutschen Lebens wie gegen die Misere einer Dramatik, welche in diesem Sumpfe stecken blieb. Lessing verwirft im deutschen Lustspiel sowol das Extrem des Unnationalen als das Extrem des Provinziellen, und den Pfahlbürgern von Danzig bis Leipzig und Wien ist die Befürchtung des unsern deutschen Michel aufrüttelnden Dramaturgen gesagt: „daß jeder die armseligen Gewohnheiten des Winkels, in dem er geboren worden, für die eigentlichen Sitten des gemeinschaftlichen Vaterlandes halten dürfte. Wem aber liegt daran, zu erfahren, wie vielmal im Jahre man da oder dort grünen Kohl ißt?" Er nennt im Anschluß an eine gute Kritik Mendelssohns den „Geschäftigen Müßiggänger" das kälteste, lang-

weiligste Alltagsgewäsche, das nur immer im Hause eines meißnischen Pelzhändlers vorfallen kann. Und er schämt sich, weit entfernt dem aufflammenden Nationalgefühl Frankreichs einen engen Teutonismus entgegenzusetzen, der eingerosteten deutschen Spießbürgerlichkeit, wenn die Franzosen den Dichter De Belloy für ein patriotisches Drama geräuschvoll mit dem Ehrenbürgerrecht und Medaillen auszeichnen. „Dieses Lärmen" entlockt ihm nur den klagenden Weckruf: „Wie weit sind wir Deutsche in diesem Stücke noch hinter den Franzosen! Es gerade heraus zu sagen: wir sind gegen sie noch die wahren Barbaren." Der Schöpfer der „Minna", von Friedrich verstoßen, von einem bornirten Residenten wegen seines vaterländischen Stückes chicanirt, führt bitter aus, daß bei uns alles, was nicht den Beutel fülle, gering geschätzt sei, und ein deutscher De Belloy, der aus einem Juristen sich in einen Komödianten und Theaterdichter verwandle, Verachtung und Bettelei zum Loos haben würde. Unsere barbarischsten Vorfahren, meint er, hätten die Frage, ob ein Barde oder Einer, der mit Bärenfellen und Bernstein handelt, der nützlichere Bürger sei, für die Frage eines Narren gehalten; und wir sollten die Auszeichnung De Belloys für bloße französische Eitelkeit ansehen? Diese rühmliche Eitelkeit auf einstige Großthaten und ihre dichterische Verherrlichung hat in Deutschland keine Stätte. „Man äußere den Wunsch, daß eine reiche, blühende Stadt der anständigsten Erholung für Männer, die in ihren Geschäften des Tages Last und Hitze getragen, und der nützlichsten Zeitverkürzung für solche, die gar keine Geschäfte haben wollen (das wird doch wenigstens das Theater sein?), durch ihre bloße Theilnehmung aufhelfen möge: — und sehe und höre um sich". Die Antwort fällt nicht weit von Heines Spott, daß in Hamburg nicht Macbeth, sondern Banco herrsche. Einen so ins Große arbeitenden Kritiker des ganzen geistigen und socialen Lebens konnten die Platituden der Tageskomödie unmöglich ergetzen. Da erschienen etwa Krügers rohe „Candidaten" auf der Bühne und mahnten an die längst verflossenen Tage ihres Nachahmers Vetter Mylius; oder von demselben Theaterdichter und Hauslehrer der Schönemanns wurde die harmlose Albernheit „Herzog Michel" applaudirt, die eben gut für ein Dilettantentheaterchen unter jungen verliebten Studenten und Bürgermädchen war. Weil denn unter Blinden der Einäugige König ist, kann Lessing nur zwei Stücke Schlegels

aus dessen späterer Zeit loben: „Der Triumph der guten Frauen“ gilt ihm für „eines der besten deutschen Originale“, „Die stumme Schönheit“ trotz ihrem dänischen Costüm und den unglaublich albernen Motiven für „unser bestes komisches Original in Versen“; wirklich hat kaum ein Zeitgenosse die fließende Gewandtheit dieser Schlegelschen Alexandriner überboten.

Das Ergebnis der deutschen Ernte war sonach ein sehr kümmerliches, und das Resultat eines Vergleichs zwischen der Pariser Fruchtbarkeit und dem armseligen, geistlosen, unfeinen, mit kleinen Späßchen arbeitenden Einerlei unserer Tagesgrößen, gegen welche Kotzebue ein Krösus war, heißt noch heute: „unsere höchst trivialen Lustspiele“. Im vollen Bewußtsein der heimischen Dürftigkeit erhebt Lessing das französische Lustspiel des achtzehnten Jahrhunderts ebenso hoch wie während der Leipziger Lehrzeit, wo er ein deutscher Moliere oder Regnard werden wollte. Seine Freundlichkeit setzt die französischen Kritiker der „Dramaturgie“ in Erstaunen, die sich nicht in das Räthsel finden können, daß ein und dasselbe Buch zugleich so antifranzösisch und so franzosenfreundlich spricht. Ihre alten stolzen Ruhmestitel wie der Ehrenbrief des großen Corneille werden durchlöchert, vergessene kleine Leute wie St. Foix mit seinen zierlichen Nichtigkeiten fast überschwänglich ausgezeichnet. Moliere, der Classiker ihrer Komödie, erfährt, vielleicht mehr durch Zufälligkeiten des Repertoires, eine recht flüchtige Behandlung, und gewiß hätte Lessing an eine spätere Aufführung des „Geizigen“ gern den eingehenden Ausdruck seiner Bewunderung geknüpft, denn mit der französischen Tragödie auch den ganzen Moliere zu verwünschen blieb der Schlegelschen Dreistigkeit vorbehalten, die es juckte nach Lessing ein Übriges zu thun. Aber doch ist Lessing, nur minder plump als die Gottschedsche Secte, geneigt einem Moliere einen Destouches als feinerkomisch vorzuziehen! Wie die Dinge liegen, sind für ihn die nachmoliereschen Lustspiele der Grundstock des Theatergutes. Seinen alten Standpunkt festhaltend, kann er sich von einem Import der durch Überfülle ermüdenden und zerstreuenden Londoner Komödien keinen Gewinn versprechen; dagegen bleibt Regnards „Spieler“ sein Liebling, Destouches überragt die deutschen Nachahmer um Hauptes Länge, Marivaux kennt das Leben und den Ton der feinen Welt, mag er auch in einem sehr engen Kreise hin und her tänzeln. Lessings

ganze Taktik geht dahin den Franzosen zu sagen: eure Tragik taugt für uns nicht, aber auf das Lustspiel versteht ihr euch und bleibt unsere Lehrer. Sogar dem abgeschmackten „Sidney" Gressets, einer Verspottung des selbstmörderischen Spleens, gewinnt Lessing die gute Seite ab; Regnards sehr ungriechischen aber launigen „Demokrit", den Schlegel parodirt hatte, vertheidigt der beredte Advocat des modernen Lustspiels an der Seine; und selbst der Operettenharem in Favarts „Soliman II.", wie geschaffen für ein höhnisches Gelächter, wird nicht zu unglimpflich kritisirt, obgleich Lessing das Stück haßte und in einem Brief diesen Triumph einer französischen Stumpfnase unerträglich für die deutsche Bühne nennt. Seine Voreingenommenheit für die rührende mittlere Gattung und die Ideengemeinschaft mit Diderots bürgerlichen Tendenzen verführt ihn zur stärksten Überschätzung der französischen Proben einer Reaction gegen die aristokratisch gebundene Convenienz. Er ist bei Weiße zurückhaltend und behandelt den larmoyanten Versuch eines Wieners ziemlich kühl; aber wie schwärmt er für die thränenselige, langweilige „Cenie", wie eifrig setzt er sich für den steifen „Hausvater" ein, wie mitleidig tritt er zu der weinerlichen Tugend einer Melanide, weil diese matten Geschöpfe einer von ihm begünstigten Gattung zum Durchbruch verholfen hatten. Deshalb findet sogar der verhaßte Voltaire, nicht mit einer „Zaïre", doch mit einer „Nanine" und einer „Schottländerin" Gnade vor seinen Augen. Sonst so mistrauisch gegen Voltaires Eigenlob, scheint er hier den Bravaden zu trauen, mit denen die Écossaise als eine naturwahre Neuerung ausposaunt wird. Aber wenn wir in der Vorrede zum Enfant prodigue die liberalste Kunstregel lesen tous les genres sont bons hors le genre ennuyeux, fühlen wir uns geneigt gerade Voltaires bürgerliche Versuche der einzig schlechten Klasse einzureihen und Lessing, obwol er sich in wichtigen Punkten ausdrücklich von Diderot trennt, einer starken Befangenheit zu zeihen.

Um so freier schreitet er auf dem Felde der Tragödie einher. Das tragische Repertoire war seit den Gottsched-Neuberschen Tagen dermaßen einer französischen Invasion verfallen, daß ein paar schüchterne deutsche Trauerspiele in diesem Schwarm nur dazu dienten unsere völlige Ohnmacht recht niederschlagend zu repräsentiren. Lessing giebt diesen schülerhaften Nachahmungen den Rest und schweigt auch von

Schlegels unzulänglichen Originalen, aber er greift die stattliche und glänzende Ausländerschaar tapfer als den „gemeinen Praß französischer Trauerspiele" an. Gleich die erste Vorstellung, Cronegks „Olint und Sophronia", bot ihm den reichsten Anlaß zu besondern und allgemeinen Angriffen auf den herrschenden Geschmack. Das falsche Pathos der declamatorischen Tragödie wird verurtheilt, der unreife Sentenzenkram der jungen Poeten wird scharf abgelehnt, die Costümwidrigkeit dieser Stücke mit idealer Ferne wird bloßgestellt. Die epische Vorlage Tassos und die ungeschickte Verarbeitung messend, streift Lessing, wie auf komischem Gebiete bei Marmontel und Favart, bei Petron und La Motte u. s. w., den Unterschied der Dichtgattungen und verwirft Cronegks Abweichungen als undramatische Verböserungen. Bei Tasso ist Olint ein heißblütiger Liebhaber, Sophronia ganz geistige Schwärmerin; bei Cronegk herrscht die kälteste Einförmigkeit, und zu dem einen schwärmerischen Paar tritt noch ein zweites. Damit wird der ganzen verwaschenen Charakteristik der deutschen Alexandrinertragödie, die nur zwischen Weiß und Schwarz wählte und Nebenpersonen ganz farblos ließ, das Urtheil gesprochen. Bei Tasso ist die Religion ein Motiv, bei Cronegk ist sie alles; „gewiß eine fromme Verbesserung — weiter aber auch nichts als fromm." Grundgedanken jenes alten Briefwechsels mit Moses treten nun siegreich hervor. Die Tragödie darf heroische Gesinnungen nicht verschwenden, sonst läßt sie kalt; „was in Olint und Sophronia Christ ist, das Alles hält gemartert werden und sterben, für ein Glas Wasser trinken." Das Beispiel ist so schlagend, daß auch Schiller in seiner von Lessingschen Ideen durchwehten Abhandlung „Über die tragische Kunst" dasselbe ausbeutet um dem Martyrium sein Mitleid, dem wahnsinnigen Heroismus seine Bewunderung zu versagen. Damit hängt wie bei Voltaire die unbedingte Verurtheilung der tragédie sainte, heiße sie „Polyeuct" oder „Olint," sei sie groß oder klein, aufs engste zusammen, und man spürt zugleich, um wie viel skeptischer die Kritik seit dem gläubigen Corneille, dessen Jahrhundert auch das Jahrhundert der großen französischen Theologie war, geworden ist. Es giebt keine christliche Tragödie, worin uns der Christ als Christ interessirte, denn die specifisch christlichen Tugenden sind undramatisch, das Trauerspiel aber braucht Leidenschaften, Kampf, Auflehnung, erschütternden Untergang. Für den Christen, der sich

innig nach der Krone des Blutzeugen sehnt, empfinde ich nicht Furcht noch Mitleid. Wunderbare Wirkungen der göttlichen Gnade haben im Drama keinen Platz, und die rasenden Märtyrer, welche den beseligenden Tod ertrotzen, werden uns nur zum Abscheu. Die Bühne, führt ein von jeder Flachheit freier Aufklärer hier aus, darf dem niedern Aberglauben kein Obdach bieten, und mit echter Vornehmheit ermahnt Lessing nach solchen Voltaireschen Streiflichtern seinen ganzen Stand: „Der gute Schriftsteller, er sei, welcher Art er wolle, . . . hat immer die Erleuchtetsten und Besten seiner Zeit und seines Landes in Augen, und nur was diesen gefallen, was diese rühren kann, würdigt er zu schreiben." In derselben Gesinnung erhebt Lessing einmal seine Stimme für Wielands psychologischen Bildungsroman „Agathon," der für das deutsche Publicum noch viel zu früh geschrieben scheine, „der erste und einzige Roman für den denkenden Kopf von classischem Geschmacke." Auch hier sucht er mit bitteren Worten das deutsche Selbstgefühl zu reizen: „In Frankreich und England würde" dies Werk „das äußerste Aufsehen gemacht haben; der Name seines Verfassers würde auf Aller Zungen sein. Aber bei uns? Wir haben es, und damit gut. Unsere Großen lernen vors Erste an den *** kauen; und freilich ist der Saft aus einem französischen Roman lieblicher und verdaulicher. Wenn ihr Gebiß schärfer und ihr Magen stärker geworden, wenn sie indeß Deutsch gelernt haben, so kommen sie auch wol einmal über den Agathon." Die deutschen Tragödien des Hamburger Theaters boten zu solchen stolzen Sarkasmen keine Gelegenheit, denn neben Cronegk erschien der einzige Weiße, von Lessings bürgerlicher und prosaischer „Sara" abgesehen. Hatte der früh verstorbene Freiherr lauter liebe gute Christen gefeiert, so gewann der obenanstehende Tragiker Sachsens mit einer Teufelsfratze, einem bramarbasirenden Nero, einem lästernden Julianus Apostata lauten Beifall. Diesen „Richard III". nennt Lessing das größte, abscheulichste Ungeheuer, das jemals die Bühne getragen; die Bühne, denn das Leben sah derlei Monstra nie. Ohne in das Detail der wortreichen und handlungsleeren Katastrophe einzugehen, trägt der Dramaturg eine grundlegende Betrachtung über die schwarzen Charaktere vor. Sprache und Vers erhalten ein gezwungenes Lob, das freilich den vernichtenden Stachel dieser Kritik kaum abstumpfen kann. Der Riese Shakespeare, vor dem

Voltaires Größe zusammenschrumpft, zermalmt den Leipziger Zwerg, denn welche Naivetät gehörte dazu nach jenem einen „Richard" zu bilden, welche doppelte Naivetät zu erklären, er habe keinen Raub begangen, „aber vielleicht wäre es ein Verdienst gewesen, an dem Shakespeare ein Plagium zu begehen." Nun macht ihm der alte Freund den Standpunkt klar: „Vorausgesetzt daß man eins an ihm begehen kann." Die kleinsten Theile seien bei Shakespeare so nach dem großen Maße seines tragischen Stiles zugeschnitten, daß Weiße ebenso wol ein gewaltiges Fresco als Miniaturbild für einen Ring, wie ein Shakespearesches Element für sein französelndes Drama brauchen könne. In den Litteraturbriefen hatte Mendelssohn vor Lear und Othello ausgerufen: „Wer aber ist kühn genug einem Hercules seine Keule, oder einem Shakespeare seine dramatische Kunstgriffe zu entwenden?" Diesen Ausspruch nimmt Lessing auf: „Was man von dem Homer gesagt hat: es lasse sich dem Hercules eher seine Keule als ihm ein Vers abringen — das läßt sich vollkommen auch vom Shakespeare sagen. Auf die geringste von seinen Schönheiten ist ein Stempel gedrückt, welcher gleich der ganzen Welt zuruft: ich bin Shakespeares. Und wehe der fremden Schönheit, die das Herz hat sich neben sie zu stellen." Darob großes Lamentiren und Protestiren unter den Halben in Mittel- und Süddeutschland, wo man durch hohe Worte gegen Gottsched und den Hanswurst Großthaten verrichtete und von einer strengen, sachlichen Kritik keine Ahnung hatte. Dieselben Leute, welche an Cronegks Grab über Lessings Härte greinten, aber doch den Fortsetzer des „Olint" auf Cronegks Kosten in Schutz nahmen, vertheidigten Weiße. Er hatte sich so lang und so laut den deutschen Shakespeare tituliren hören und goß eben sein Wasser in „Romeo und Julie", als gegen jeden Comment damaliger Cliquenkritik diese ganze Herrlichkeit zerstört ward. Da man eine fürchterliche Angst vor Lessing hatte, wurde die tapfere Faust in der Tasche gegen den Dramaturgen geballt. „Man hält ihn für zu strenge, man haßt den Shakespeareanismum und nimmt die Franzosen noch immer unter die Flügel der Liebe" berichtet Gotter 1769 von den Leipzigern, bei denen Gottscheds Grundsatz ja niemand abzuschrecken in vollen Ehren blieb.

Bedauernd sah Lessing, daß dem Theater aus den neuesten, so eigenartigen Dramen hervorragender deutscher Talente kein Gewinn

erwachse. Klopstocks Bardiet „Die Hermannsschlacht" galt ihm zwar für eine treffliche Dichtung, und ein kräftiger Hauch des lang vermißten Nationalstolzes wehte ihn daraus an, aber diese Chöre und planlos hingeworfenen halblyrischen Scenen widerstrebten der Bühne. Während der Weimarer Experimentirzeit prüfte Schiller das Undrama auf seine theatralische Brauchbarkeit um es rasch und verächtlich bei Seite zu schieben. Günstiger, und zwar damals aus persönlichen Gründen milder gestimmt, konnte ihm Lessing für die „Dramaturgie" höchstens die ironische Anspielung auf den Ruhm der Barden bei den germanischen Barbaren abgewinnen. Nach einiger Zeit verwarf er die bardische Manier völlig und wollte die „Hermannsschlacht" nie wieder lesen. Ferner Gerstenbergs Vorläufer der Geniestücke, die technisch so sparsame, innerlich so revolutionäre Hungertragödie „Ugolino." Nach den maßlosen, wirren Brandreden der Schleswigschen Litteraturbriefe mochte Lessing keine bizarre Studie, sondern einen Plünderungsexceß erwartet haben; nun fand er „viel Kunst" und „außerordentliche Schönheiten" darin und „spürte den Dichter, der sich mit dem Geiste des Shakespeare genährt hat." „Wieder ein Knochen für die kritischen Hunde! Wenn sie sich genug darüber werden zerbissen haben, so will ich auch meinen Knittel drunter werfen." Sein eingehendes briefliches Urtheil wurde von Gerstenberg dankbar berücksichtigt. Es gründete sich auf die schon beim „Olint" berührte Frage nach dem Verhältnis zwischen Epos und Drama, das im Goethe-Schillerschen Briefwechsel so einsichtig abgewogen wird. Bei Dante hören wir die Begebenheit als geschehen, bei Gerstenberg sehn wir sie geschehend. Aber auch der „Ugolino" konnte in der Dramaturgie keine Erwähnung finden, und ein einziges deutsches Unternehmen wird im Zusammenhang mit der Tragödie und im bestimmtesten Gegensatz zu Gerstenbergs überstürzter Kritik lebhaft ausgezeichnet, Wielands mit Recht und Unrecht vielgescholtene Shakespeareübersetzung. Lessing fand über den Fehlern die Verdienste des schweren Unternehmens vergessen: „Die Kunstrichter haben viel Böses von ihm gesagt. Ich hätte große Lust sehr viel Gutes davon zu sagen."

Die Einbürgerung und das besonnene Studium Shakespeares schien ihm eine Hauptbedingung für das Gedeihen der deutschen Bühne. Ob Lessing geradezu an die Aufführung Shakespearescher Stücke gedacht hat und in welcher Weise, finden wir nirgends ausgesprochen, wie

überhaupt seine Stellung zu Shakespeare unmittelbar nur aus Gelegenheitsäußerungen, die sich auf einige hervorragendste Trauerspiele und auf kein einziges Lustspiel beziehen, zu erschließen ist. Er bewunderte die unergründliche Charakteristik, die Sprache, die große Architektur und hielt sich, ein Gegner der Historienfreiheit, von Wielandscher Nörgelei so fern, daß er einmal mitten in euripideischen Studien erklärt: „Von Shakespeares Fehlern getraue ich mir fast immer einen Grund angeben zu können. Er begeht sie um die Hauptsache zu befördern und die Zuschauer desto lebhafter zu rühren." Was man in Deutschland und Frankreich als einen Cardinalfehler Shakespeares bekrittelte, die Einmischung komischer Elemente in die Tragödie, das faßt Lessing viel tiefer. Er benutzte die in Hamburg durch den Handelsverkehr gebotene Gelegenheit das Repertoire Spaniens und das tragikomische Verfahren Lopes zu studiren. Er machte es dem puren Mischspiel zum Vorwurf, daß es wichtige rührende Begebenheiten allzu natürlich durch nichtige Zerstreuungen durchkreuze, und lehrte im Hinblick auf Shakespeare: „Nur wenn dieselbe Begebenheit in ihrem Fortgange alle Schattirungen des Interesses annimmt und eine nicht bloß auf die andere folgt, sondern so nothwendig aus der andern entspringt; wenn der Ernst das Lachen, die Traurigkeit die Freude, oder umgekehrt, so unmittelbar erzeugt, daß uns die Abstraction des Einen oder des Andern unmöglich fällt: nur alsdenn verlangen wir sie auch in der Kunst nicht, und die Kunst weiß aus dieser Unmöglichkeit selbst Vortheile zu ziehen".

Für die Komödie und das genre sérieux durfte Lessing seine Landsleute an die Franzosen weisen, in der Tragödie mußte er Tabula rasa machen. Ein Mann, der sein Leben lang in jeder Hinsicht so viel von den Franzosen gelernt hat, kann der Feind gewisser französischer Richtungen und einzelner Schriftsteller, aber nimmermehr ein Feind der französischen Litteratur sein. Und doch, obwol seine für verschiedene Gebiete verschiedene Taktik klar vor Augen liegt, machen deutsche Forscher oder Rhetoren aus dem hier fester anknüpfenden, dort gründlich abbrechenden Reformer einen bilderstürmenden Reformator, französische Darsteller wie der unterrichtete Crouslé, der das landläufige Urtheil über Lessing drüben bestimmt hat, zu sehr einen voreingenommenen Antiwälschen. Er that was nothwendig war. Daß heute jeder Knabe, den die Präparation zur „Athalie" langweilt, trotzig auf die

„Hamburgische Dramaturgie" pocht oder daß die Geringschätzung des ganzen französischen Theaters manchen Halbgebildeten für ein patriotisches Gebot gilt, war weder Lessings Absicht, noch ist es seine Schuld. Ihn trieb, mit einem um so segensreicheren, je vereinzelteren phrasenlosen Patriotismus Hand in Hand gehend, der Zwang seine Art an die Wurzel zu legen. Die Tragödie des siècle de Louis XIV. begann in ihrer Heimat sichtlich zu veralten: längst hatte Fénelon principielle Widersprüche erhoben, Voltaire untergrub ihr den Boden, Diderot und die junge Generation schoben sie als ein Stück Vergangenheit in den Hintergrund, De Belloy eröffnete mit der „Belagerung von Calais" eine neue nationalhistorische Gattung, die sich nur nach schöpferischen Talenten sehnte. Lechzte Frankreich selbst, der Heroensage und antiken Geschichte, der Rhetorik und hohen Würde satt, nach frischem Wasser, so hatte ein deutscher Kritiker, den keine Pietät an die ancienne tragédie band, unstreitig alles Recht die Alleinherrschaft dieser fremden, unserem Naturell aufgezwungenen, höchst anspruchsvollen Manier mit allen Mitteln zu bekämpfen. Nur ein radicales Verfahren konnte Erfolg bringen. Er durfte nicht hingehen und seinen lieben trägen Deutschen sagen: Corneille ist imposant, Racine der vollendete Inbegriff einer harmonischen, zur zweiten Natur gewordenen Regelmäßigkeit, Voltaire ein geistreicher, findiger Neuerer, aber andererseits zeigt die französische Theorie und Praxis so viele Mängel, daß wir uns lieber nach andern Mustern umsehen wollen. Hätte er in dieser Weise die Wagschale vor dem Volk erhoben, so würde seine Rede eine bloße Lufterschütterung geblieben sein. La dramaturgie passe en Allemagne pour un chef-d'oeuvre, et les Allemands seraient bien ingrats, s'ils en jugeaient autrement sagt Cherbuliez.

Dem gottschedianischen Erbübel entgegen muß Lessing möglichst scharf beweisen, daß ein Nachahmer der Franzosen kein Nachahmer der Alten, die Regel des Corneille nicht aristotelisch sei und daß keine Nation die Gesetze des alten Dramas mehr verkannt habe, als gerade die Franzosen. Er vergleicht seine Methode mit den Schritten, welche ein Irrender zurückgehen muß um wieder auf den rechten Weg zu kommen, und erklärt ganz offen: „Primus sapientiae gradus est, falsa intellegere . . . . secundus vera cognoscere. Ein kritischer

Schriftsteller, dünkt mich, richtet seine Methode auch am Besten nach diesem Sprüchelchen ein. Er suche sich nur erst Jemanden, mit dem er streiten kann, so kömmt er nach und nach in die Materie, und das Übrige findet sich. Hierzu habe ich mir in diesem Werke, ich bekenne es aufrichtig, nun einmal die französischen Scribenten vornehmlich erwählt, und unter diesen besonders den Herrn von Voltaire". Ganz richtig wird im Vorwort der ersten französischen Ausgabe bemerkt, die Dramaturgie sei ein Kampf. Durch viele Blätter ist sie ein Duell.

Daß er die Waffen zum Theil von den Franzosen selbst, ja von seinem Hauptgegner geborgt, verschweigt Lessing nicht. Er citirt ein paar satirische Seiten aus den Bijoux indiscrets Diderots. Er fragt bei der „Rodogune" des P. Corneille ironisch: „War es von 1644 bis 1767 allein dem Hamburgischen Dramaturgisten aufbehalten, Flecken in der Sonne zu sehen und ein Gestirn auf ein Meteor herabzusetzen? O nein! Schon im vorigen Jahrhundert saß einmal ein ehrlicher Hurone in der Bastille zu Paris" . . . . Lessing zielt auf ein köstliches Capitel des jüngst erschienenen Voltaireschen Ingénu, ruft dann einen italienischen „Pedanten", Maffei, auf und endlich den Commentator Corneilles, d. h. wiederum Voltaire. Aus diesem perfiden Commentar, wie auch aus den Vorreden und andern verschlagenen Bekenntnissen hat Lessing gar manche Anregung geschöpft, ohne überall besonders auf seine Quellen hinzuweisen. Daß zwischen Corneille und Voltaire eine Kluft nicht bloß des Talentes gähne, mußte ihm also bewußt sein. Gleichwol fragt die „Hamburgische Dramaturgie" weder dem Entwicklungsgange der classicistischen Tragödie von ihren Anfängen zu Corneille, der sich den akademischen Regeln der Savants beugt, von Corneille zu Racine, der ohne Widerstand und Mühe die Regeln übt, von Racine zu Voltaire, der sich mehr versteckt als offen gegen die Tradition auflehnt, noch den Grundbedingungen nach, welche im siebzehnten Jahrhundert die Geburt dieser aristokratischen Tragödie voll honneur und amour so und nicht anders bewirkten und beschleunigten. Schiller beachtet wenigstens, wiewol beim ersten Schritt zu unbillig, die Scala, indem er den Corneille ganz verwirft, den Racine zwar schwach, doch dem Vortrefflichen näher und Voltaire sehr klar über Corneilles Fehler findet. Darum versuchen es die Weimaraner

mit zwei Stücken Voltaires und einem von Racine, der „Phädra", die auch heute am wenigsten veraltet ist. Die „Dramaturgie" ist ein kritisches Werk mit starken praktischen Tendenzen und journalistischen Schachzügen, keine litterarhistorische Charakteristik der französischen Bühne. Daß Lessings Endziele die richtigen und seine Kampfart die beste war, hat die Folgezeit in Deutschland und Frankreich bewiesen. Heute läßt sich ohne Hitze über diese Dinge verhandeln und dem großen Tone Corneilles wie dem gedämpfteren des Racine, den stolzen Würfen des einen wie dem feinen Ebenmaß des andern die gebührende Ehre erweisen. Wir würdigen, worauf Lessing nicht eingeht, neben dem strengen Grundriß und der vornehmen Repräsentation, dem typischen Ideal und der bewußten Würde eine nicht in Naturlauten, aber in vielen Mitteln der Kunstrhetorik sichere Sprache, deren Dialektik mit dem Vers innigst verwachsen ist. Unübertrefflich schreibt Schiller, als Goethe den „Mahomet" mit seiner deutschen Form bekleidete: „Die Eigenschaft des Alexandriners sich in zwei gleiche Hälften zu trennen, und die Natur des Reims, aus zwei Alexandrinern ein Couplet zu machen, bestimmen nicht bloß die ganze Sprache, sie bestimmen auch den ganzen innern Geist der Stücke, die Charaktere, die Gesinnungen, das Betragen der Personen. Alles stellt sich dadurch unter die Regel des Gegensatzes, und wie die Geige des Musikanten die Bewegungen der Tänzer leitet, so auch die zweischenkligte Natur des Alexandriners die Bewegungen des Gemüths und die Gedanken." Trotz dieser klaren Erkenntnis wollte Schiller selbst lieber eine „Phädra" in fünffüßigen Jamben bieten, als unserer Sprache den ihr unerträglichen Alexandrinerschritt zumuthen. Der Dolmetsch soll erst kommen, dem diese Aufgabe im Großen gelänge. Wenn nun auch Löwen in Hamburg alte Übersetzersünden auszubessern suchte, wenn man sogar den „Mahomet" in reimfreien Jamben brachte und Lessing zu Hause die Originale einsah, so klapperten doch die deutschen Alexandriner hölzern in seinem Ohr nach und die heruntergekommene Sprache wirkte verstimmend fort. Alles vereinigte sich ihn gegen dies tragische Repertoire einzunehmen. Uns, die wir nicht als Franzosen im Zeitalter Ludwigs XIV. leben und vom Drama keine fortlaufende virtuose Rhetorik abgezählter Disputationen, gesteigerter Tiraden, verblüffender Lakonismen, epischer Botenreden verlangen, ist die classicistische Tragödie eine ehrwürdige,

unnatürlich eingeschnürte Mumie. Lessingen erschien sie wie ein Vampyr, der jeder Natur das warme Blut aussaugt und seinen Weg mit Schemen besät. Man mochte sie wieder zu mäßigem Besuch rufen, als es galt der deutschen Haltungslosigkeit ihre Haltung, der deutschen Plattheit ihre Würde entgegenzustellen und die harmonische Richtung Weimars auch von dieser Seite zu stützen:

Nicht Muster zwar darf uns der Franke werden,
Aus seiner Kunst spricht kein lebend'ger Geist,
Des falschen Anstands prunkende Gebärden
Verschmäht der Geist, der nur das Wahre preist,
Ein Führer nur zum Bessern soll er werden,
Er komme wie ein abgeschied'ner Geist,
Zu reinigen die oft entweihte Scene
Zum würd'gen Sitz der alten Melpomene.

Was Lessing gegen die französischen Tragödien im allgemeinen und einzelnen vorbringt, kann fast nirgends widerlegt, aber häufig durch ergänzende Anerkennung gemildert werden. Von Pierre Corneille verfiel ihm „Rodogune", die Frucht langen Bemühens, vom Dichter selbst als Meisterstück in den drei Einheiten und der Steigerung gerühmt, ihm das wertheste. Was sonst vereinzelt erscheine, finde sich hier auf einem Flecke: Schönheit des Vorwurfs, Leichtigkeit des Ausdrucks, Sicherheit des Raisonnements, Wärme der Leidenschaften, Zärtlichkeit und Freundschaft. Corneilles Liebe zu seinem Kinde stimmt Lessing nur um so kritischer, so daß seine Scrupel gleich beim Titel einsetzen. Unmöglich die confuse Composition mit ihren wiederholten langen, aber doch unklaren Orientirungsreden, die Überladung und Monotonie der Conflicte, die Übertreibung der Charakteristik gegen diese glänzende Kritik zu retten. Zwei Weiber voll Haß und Rachedurst, zwei verhetzte Jünglinge im edlen Wettstreit — alles drängt sich, drückt sich, hebt sich auf. Und doch, wie wuchtig schließt der vierte Act, wie bewundernswerth ist der der fünfte inscenirt und bis zu welchen Gipfeln des Schauerlichen reißt uns Corneilles Genie mit sich fort! Sogar der conventionelle Abgang zum Tod hinter der Scene wird aus dem Charakter der Heldin sicher motivirt: rette mich vor der Schmach angesichts der Verhaßten zu sterben. Denn darin dürfte Lessing fehlen, daß er zwar weibliche Eifersucht, nicht aber weiblichen

Stolz als Triebrad in einer Folge von Greueln anerkennen will. Es ist schwer zu begreifen, warum eine syrische Königin nicht von Stolz und Herrschgier verzehrt werden soll. Lessing bekämpft, abgesehen von der wirklich verfehlten Anlage, principiell die monströsen Tiraden und den gleißenden Heroismus des Lasters als Gebrechen dieser mehr von Seneca denn von Sophokles inspirirten Richtung. Darum ist ihm Corneille nicht le grand: „den Ungeheuern, den Gigantischen hätte man ihn nennen sollen, aber nicht den Großen. Denn nichts ist groß, was nicht wahr ist.“ Und im Gefühl seines Wahrheitstriebes wie seiner theoretisch-kritischen Festigung bot der Dramaturg schließlich die stolzeste Wette mit den bescheidensten Nachsätzen: „Man nenne mir das Stück des großen Corneille, welches ich nicht besser machen wollte.“ So erbot sich auch Schiller schon 1788 „jede einzelne Scene aus jedem französischen Tragiker wahrer und also besser zu machen“.

Man schrie nach Natur. Corneille streckte sich überall ins Grandiose, Racine verkörperte zu gelehrig das Gebot einer aristokratischen Poetik étudiez la cour. Lessing hat kein Werk des jüngeren Sterns zu besprechen, beschränkt sich auf Seitenhiebe gegen „die gesetzmäßigsten Ausgeburten eurer correcten Racinen“ und fühlt auch deshalb weniger Reiz mit Racine anzubinden, weil dieser nur ein falsches Muster, aber nicht zugleich ein falscher Lehrer ist wie Corneille und Voltaire. Diejenigen waren die erwünschtesten Gegner, welche ihm praktisch und theoretisch zeigten, Frankreich habe keine wahre Tragödie. Corneille ließ sich als eine geschlossene Persönlichkeit leicht stellen: man brauchte nur seine Glossen mit dem aristotelischen Text zu vergleichen. Voltaire mußte hin und her bis in ferne Schlupflöcher verfolgt werden; ein erlesenes Jagdvergnügen für Lessing, der eine alte, kürzlich in Berlin wieder in frische Erinnerung gebrachte Rechnung mit Meister Arouet zu begleichen hatte. Voltaire wäre gern der Reformator des französischen Theaters geworden, war aber zu sehr ein zweideutiger Praktikenschreiber, zu wenig ein ursprünglich schöpferisches Talent und unbewußt viel zu fest in den Überlieferungen befangen um über halbe Ansätze hinauszukommen. Er kannte die englische Bühne. Daß er Addison so laut lobt, daß er Shakespeare oft so frech tadelt, ist nur Spiegelfechterei. Shakespearomane wie Gerstenberg und Herder, Shakespeareverehrer wie Lessing konnte ein gleich Voltaire gebildeter und

beanlagter Franzose nie werden, doch echter als sein den Pariser Ansprüchen anbequemtes Schimpfen war in ihm die Bewunderung für „Julius Caesar," für „Hamlet" oder „Othello." Die **ancienne tragédie** kurzweg zu verdammen konnte ihm nicht einfallen, aber er setzte ihr mit schielendem Lob und sauersüßem Tadel von allen Seiten zu und wich in Praxi schon seit dem „Oedipus", wie ein Vergleich mit Corneille zeigt, von ihr ab. Er preist die Einheiten als weise Theaterregeln, das Genie der französischen Sprache als klare Eleganz, er schmäht Shakespeare, aber er empfindet keine heilige Scheu vor antiker und classischer Tradition, er verwirft das ewige Einerlei dieses Theaters, die hohe Declamation Corneilles und die zu schwachen Töne Racines und macht selbst bei Shakespeare offene oder versteckte Anleihen. „Eure unregelmäßigsten Stücke" ruft er, den Kern der Frage treffend, den Engländern zu „haben ein großes Verdienst, das der Handlung", während die französischen Stücke, ohne Handlung und Anschauung, oft nur fünfstündige Conversationen seien. Wie billig lautet seine Erklärung, er wolle durchaus nicht den englischen Geschmack verdammen; jedes Volk habe seinen eigenen Charakter: „nicht für König Wilhelm schrieb Racine die „Athalie," sondern für Frau von Maintenon und die Franzosen ... man muß seiner Nation gefallen." Voltaires Vorreden und die Noten zu Corneille predigen auch dem, der bei ihm nicht zwischen den Zeilen zu lesen gelernt hat, den Bruch. In seinen Stücken treibt er Compromißpolitik. Er läßt sich zum Bürgerlichen nieder, führt französische Geschlechter vor, verfolgt neue geistige Tendenzen, siedelt die vornehme Tragödie bei schlichten Ghebern und Skythen an, läßt sie mit ganz neuer Extensivität auch nach China und Amerika schweifen, beschäftigt das Auge mehr, lockert die Binden der Convention, beschränkt die obligate Liebe, fügt zu der **grandeur romaine** des Corneille und der Racineschen **tendresse** neue schärfere Figuren und reichere Motive, läßt es an Tact nirgends fehlen, kurz er thut vielerlei und doch nicht genug, weil ihm der poetische Götterfunke und der männliche Muth abgehn. Was der Kritiker Voltaire z. B. gegen den „Essex" des kleinen (Thomas) Corneille vorgebracht, konnte Lessing außer den chronologischen Chicanen und ein paar Einzelheiten herübernehmen, aber dem Tragiker hat er zugesetzt wie niemand.

Das Hamburger Theater ließ sich das Prunkstück „Semiramis"

nicht entgehen, das 1748 die Zuschauer endlich von der eingeengten Pariser Bühne vertrieben hatte. Place à l'ombre! Ganz richtig sah Voltaire in dem schmalen Raum einen Hauptgrund der handlungslosen Redereien. Er arbeitete nun mit großen Versammlungen und wagte es in seinen Stücken Geister und Leichen vor ein witzelndes Parterre und nervenschwache Damen zu führen. „Semiramis" beruht nicht nur in ihren Voraussetzungen und Verwicklungen auf dem „Hamlet", sondern der vergiftete König Ninus seufzt wie der Ghost unter der Erde und präsentirt sich im 3. Act am hellen Tage in einem überfüllten Saal, spricht auf dringende Zurufe (parle-nous und parle) einige höchst schwächliche Alexandriner und entschwindet, ohne daß die Leute eine tiefere Bewegung spüren. In der beigegebenen Abhandlung liefert Voltaire eine ganz verlogene, parodistische Analyse des „Hamlet", den er die Frucht der Phantasie eines betrunkenen Wilden nennt, bezeichnet aber die Erscheinung des alten Hamlet als einen der packendsten Theatercoups. Über seine ganz verfehlte Nachahmung lachte schon Friedrich der Große, Haller fand das Ganze unwahrscheinlich und zur Parodie reizend — sie blieb in Paris nicht aus —, Voltaire selbst that sich im Grunde auf Nini Geist nicht viel zu Gute. Lessing zeigt in der großartigen Confrontation zwischen Shakespeare und Voltaire die furchtbare Abgeschmacktheit dieser Erscheinung, um wundervoll darzulegen, warum im „Hamlet" das Haar auch des ungläubigsten Zuschauers sich sträube. „Ich kenne nichts frostigers als dieser Schatten" schreibt Herder im Reisejournal. Lessing las in der ruhmredigen Abhandlung weiter, wo die französische und die griechische Tragödie mit einander verglichen werden, und widerstand dem Kitzel nicht, den behaupteten Vorzügen geschickter Exposition, freier Erfindung, kunstreicher Scenenverkettung parodistisch eine weitere Reihe der schönen Sachen anzuhängen, welche die Griechen von den großen Modernen profitiren könnten. Die Prahlereien des hinterhaltigen Voltaire machten die tödtliche Vergleichung seiner Geschöpfe mit denen der Alten und Shakespeares zur verdientesten Strafe. Konnte Lessing im achtzehnten Jahrhundert keinen La Harpe hindern bogenlang den „Sturm" auszuhöhnen und die thurmhohe Überlegenheit Orosmans über Othello weitschweifig zu erweisen, so wiederholen heute unparteiische Franzosen Lessings Messungen als die Thaten eines kritischen „Meisters", nicht

eines bestochenen „Advocaten". Voltaires schönstes Drama ist gewiß die „Zaïre", und Lessing selbst benutzte Züge daraus für seinen „Nathan". Der glühende Eifer des greisen Lusignan, der Kampf der Heldin zwischen Liebe und Familienpflicht, Muhammedanismus und Frankenthum ergreifen uns noch heute. Dramatisches Leben und eine seltene Eleganz der Form sind dem Stück so wenig zu bestreiten wie der von Lessing an „Alzire" gerühmte Tact in der Behandlung der Religion auf der Bühne. Trotz einigen Stockungen steigt die Handlung kräftig empor. Liebesreden (wie die einfache Frage Zaïre, vous m'aimez und das schlichte Aparte Dieu! si je l'aime, hélas!) durchbrechen mehrmals angenehm die hergebrachte Manier, denn Voltaire hat hier gezeigt, daß er nicht nur die christlich frommen, sondern auch die verliebten Leute Corneilles verbessern könne. „Zaïre", frei erfunden, wagt zum ersten Mal die Namen französischer Adelsgeschlechter zu gebrauchen und einen Sultan nach Saladins Muster duldsam und hochherzig zu zeichnen. Die Scene 5, 9 widersetzt sich allem Herkommen des Classicismus: im Dunkel lauert Orosman, der Zaïrens Bruder für ihren begünstigten Liebhaber hält, auf die Meineidige und sticht sie vor unsern Augen nieder. Mit ein paar Worten vollzieht sich die Entdeckung des schrecklichen Misverständnisses: Nerestan erscheint — Regarde-la, te dis-je — Ah! que vois-je? ah, ma soeur — Sa soeur?! Orosman büßt seine rasche That nach einer edlen Rede durch Selbstmord. Freilich schließt der ganze Stil die wahren Naturlaute aus, und die Charakteristik hat starke Schattenseiten: die junge Christin macht aus dem Christenthum keine Herzenssache, der miserable Corasmin fällt gegen sein Vorbild Jago schmählich ab, und Orosman schwankt zwischen gelassener Milde und jäher Leidenschaft. Jedenfalls ist er ein sehr zahm gewordener Othello. Es war Lessing nicht schwer gemacht den Türken Voltaires mit Hilfe des eifersüchtigen Mohren von Venedig abzuthun, und die Angriffe des Holländers Duim, der noch dazu ein elendes Concurrenzstück gesudelt hatte, weitläufig zu citiren hätte er sich sparen können. Besonders stolz war Voltaire auf seine Behandlung der Liebe. Damen hatten ihn gebeten der „großen Leidenschaft" in einer Tragödie den Mund zu lösen; Voltaire bemühte sich sein Bestes zu geben und sagte in der Vorrede, er habe die Liebe so zart wie nur möglich reden lassen. Als er Corneilles und Racines Manier

tadelte, stellte er die Forderung auf: die Liebe sei dann eine der Tragödie würdige Leidenschaft, wenn sie tragisch, hitzig, rasend, grausam, verbrecherisch, ja gräßlich auftrete, „nur ja nicht galant.“ So ein Brief; aber die unselige Neigung in gedruckten Worten zu schielen hatte ihn verführt, gegen die Engländer seine Landsleute als „Lehrer der Galanterie“ zu rühmen und sich zu brüsten: „Unsere Liebenden sprechen verliebt und eure vorderhand nur poetisch.“ Um so weniger darf er sich über Lessings neue beredte Vergleichung beschweren: „Die Liebe selbst hat Voltairen die Zayre dictirt, sagt ein Kunstrichter artig genug. Richtiger hätte er gesagt: die Galanterie. Ich kenne nur eine Tragödie, an der die Liebe selbst arbeiten helfen, und das ist Romeo und Juliet, vom Shakespeare. Es ist wahr, Voltaire läßt seine verliebte Zayre ihre Empfindungen sehr fein, sehr anständig ausdrücken; aber was ist dieser Ausdruck gegen jenes lebendige Gemälde aller der kleinsten geheimsten Ränke, durch die sich die Liebe in unsere Seele einschleicht, aller der unmerklichen Vortheile, die sie darin gewinnt, aller der Kunstgriffe, mit denen sie jede andere Leidenschaft unter sich bringt, bis sie der einzige Tyrann aller unserer Begierden und Verabscheuungen wird? Voltaire versteht, wenn ich so sagen darf, den Kanzleistil der Liebe vortrefflich, das ist diejenige Sprache, denjenigen Ton der Sprache, den die Liebe braucht, wenn sie sich auf das Behutsamste und Gemessenste ausdrücken will, wenn sie nichts sagen will, als was sie bei der sprödesten Sophistin und bei dem kalten Kunstrichter verantworten kann. Aber der beste Kanzelist weiß von den Geheimnissen der Regierung nicht immer das Meiste; oder hat gleichwol Voltaire in das Wesen der Liebe eben die tiefe Einsicht gehabt, so hat er sie wenigstens hier nicht zeigen wollen, und das Gedicht ist weit unter dem Dichter geblieben.“ Ganz ähnlich fragt Herder: „Zayre ist ein Stück der Liebe? ja, aber nicht die ersten Auftritte, nicht die Complimente. Auf die französische Liebe gerechnet: sie sind Galanterie“; doch fand er manche Scenen rührend, und auch Lessing ist viel milder als bei der „Semiramis.“

Dagegen war die „Merope“ als Tragödie ohne Liebe außer der Mutterliebe berühmt. Friedrich II. schätzte sie vor allem. Und ihre Wirkung kann weder exclusiv noch flüchtig gewesen sein, denn das Stück wurde während der französischen Revolution verboten, weil man von seinen beredten Trauer- und Sehnsuchtslauten eine gefährliche

royalistische Aufregung befürchtete. Erzählt uns das Alterthum von dem großen Erfolg, den die euripideische Behandlung desselben Stoffes in einem verlorenen „Kresphontes" gefunden, so glaubte Voltaire sich brüsten zu dürfen, er habe den Athener nicht bloß ersetzt, sondern weit überholt. Mit großer philologischer Gelehrsamkeit, obwol nicht ohne neuerdings berichtigte Versehen geht Lessing auf die antike Tradition ein, reconstruirt mit Hygins Hilfe den „Kresphontes" und überführt seinen Gegner der schlimmsten Misverständnisse. Er, den Voltaire der Unehrlichkeit beschuldigt und damit auf immer für eine amtliche Stellung in Berlin unmöglich gemacht hatte, darf ferner hier die perfidesten Ränke aufdecken und den Franzosen als Lügner brandmarken. Die ungemein überschätzte, immer wieder aufgelegte „Merope" des Italieners Scipio Maffei hatte den Anstoß und die Grundlage für Voltaires viel bedeutendere Schöpfung gegeben. Ebenso keck, wie Voltaire seinen „Mahomet" einem freisinnigen Papst zueignete, widmete er die „Merope" dem Maffei. Der lange Begleitbrief war ein Scheinlob für den Vorgänger, eine Reclame für Voltaire. Weiter schrieb er an Brumoy, Brumoy an Tournemine, Tournemine an Brumoy, und dies ganze wolberechnete schmeichelnde Geschreibsel wurde dem Publicum vorgelegt. Nicht genug: mit einem wahrhaft diabolischen Raffinement, wie es nur Voltaires litterarische Händel zeigen, ließ der Dichter einen gewissen de la Lindelle sich darüber äußern, daß Voltaire den Maffei viel zu sehr, sich selbst viel zu wenig gelobt habe, und tüchtig auf den armen Scipio losschlagen. Edelmüthig wies nun Voltaire einige Schroffheiten seines Verehrers gegen Maffei zurück. All diese Schliche verfolgt Lessing mit Behagen, bis er die letzte Karte ausspielt: Voltaire und de la Lindelle sind eine und dieselbe Person! Auch den berühmten Vorgang, daß bei der Meropeaufführung zum ersten Male der Dichter gerufen worden und erschienen war, macht er sich mit einer gewiß ungerechten Auslegung zu Nutze: es war eine Ehrenbezeigung, keine niedrige Neugier die Person des Autors zu sehen. Und wenn Voltaire ein der boshaftesten, verächtlichsten Winkelzüge fähiger Intrigant war, wenn auch seine Eitelkeit keine Grenzen kannte, so focht das die unläugbaren Verdienste der „Merope" im Grunde wenig an. Lessing läßt kein gutes Haar an ihr. Die Halbheit der Voltaireschen Reform bietet ihm der wunden Punkte genug, und gerade die vermittelnden

Kniffe eines klugen Poeten, der sich einem mächtigen System nicht entwinden kann und nach schlauen Escamotagen sucht, sind der „Dramaturgie" zum blutigen Opfer gefallen. Die Beweisführung, wie hohl diese Zeiteinheit, wie lächerlich diese eingebildete Ortseinheit sei, bildet einen der spielendsten Triumphe Lessingscher Polemik. Voltaire war ein Meister des höhnischen Tones; ihn selbst aber hat niemand so tödtlich, und zwar ohne aus dem Busch heraus vergiftete Pfeile zu schießen, verhöhnt als sein junger Berliner Schreiber, dessen „Dramaturgie" man ihm nun boshaft ins Haus schickte. Immer bleibt Lessing in den Grenzen des Sachlichen, zu jedem Angriff boten Voltairesche Zeilen die Handhabe, und die unermüdlichen, bis zuletzt so frischen Proteste gegen seine Technik der Einheiten trafen mit dem einzelnen einen ganzen Stil. Nach dieser Meropekritik verstummte das Gesetz:

> Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
> Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.

Man blieb sich der unschätzbaren Vortheile möglichster Concentration im Drama bewußt, aber man berechnete ein Drama nicht mehr nach dem Stundenzeiger und wechselte lieber den Schauplatz von Act zu Act, ja auch im Aufzug, als einen imaginären Ort zu suchen und Personen da zu postiren, wo sie nichts zu thun haben.

Da die „Regeln" sich als heilige Gebote der Antike gebärdeten, war es nöthig neben der französischen Praxis auch der Theorie den Puls zu fühlen. „Ein Anderes ist, sich mit den Regeln abfinden, ein Anderes, sie wirklich beobachten. Jenes thun die Franzosen, dieses scheinen nur die Alten verstanden zu haben."

Äußerlich und pseudaristotelisch war die ganze Pariser Regelmäßigkeit, gipfelnd in den „drei Einheiten" (action, jour, lieu). Von der Ortseinheit sagt Aristoteles keine Silbe; auch zeigen Beispiele des Aischylos und Sophokles, daß von dem im griechischen Bühnenwesen begründeten Brauch mitunter abgewichen wurde. Über die Dauer der Handlung trägt er keine Regel, sondern nur die Beobachtung vor, dem Epos eigne ein weiterer Zeitraum als dem Drama, das sich womöglich auf einen Sonnenlauf beschränke. Lessing fragt nach dem Grunde dieser Erscheinung und findet ihn im antiken Chor. Seine Motivirung, wie sie kurz vorgetragen wird, daß sich eine Menge nicht weit und lang

von Hause entferne, klingt zu nüchtern und erinnert fast an Gottscheds Deutung der Einheiten. Im Kern richtig, bedarf sie der Ergänzung durch W. Schlegels geistvolle Auseinandersetzungen über das Wesen des Chors und die Stetigkeit der Handlung wie über das freie Maß der poetischen, nicht bürgerlichen Zeit. Und von G. Freytag ist verständig auf das Decorationswesen im großen Dionysostheater hingedeutet worden. P. Corneille hat einen seiner vielberufenen Trois discours den Einheiten gewidmet und windet sich verlegen durch das Gestrüpp dieser Regeln, die er nur widerwillig adoptirt hatte. Das Ideal, die Handlung im Stücke genau mit dem Ausmaß der Vorstellung zusammenfallen zu lassen, schien in den seltensten Fällen erreichbar; wenn man jedoch den Tag zu vierundzwanzig Stunden rechnete und noch eine Zuwage von einem Halbdutzend erlaubte, so nannte man das s'accommoder avec Aristote. Den Ort betreffend gestand Corneille bei Aristoteles und Horaz keine Vorschrift zu finden, aber er forderte diese Einheit mit dem unlogischen Schluß, daß sonst eine Seite des Theaters Paris, die andre Rouen vorstellen könne. So lebhaft erinnerte man sich noch der frühern naiven Reisen über die Bühne. Corneille verficht nun die „unverletzlichen" Regeln, indem er sie „nach seiner Weise auslegt": fünf Acte können wol einmal fünf Tage dauern, der Schauplatz darf wol einmal nicht bloß ein Saal, sondern auch ein Schloß, ein Stadttheil, eine ganze Stadt, ja gemäß der Zeiteinheit ein binnen vierundzwanzig Stunden zu durchmessendes Gebiet sein. Dies noch bei Voltaire so befremdliche Sichabfinden mit falschen Regeln wurde von Lessing über den Haufen gerannt. Auf Corneilles Abhandlungen nimmt er Rücksicht, ohne sie stets zu citiren, leider auch ohne sie im Zusammenhang mit andern Auseinandersetzungen zu betrachten, denn er ist im Voltaire beschlagener als im Corneille und hat die mühsam abgefaßten Discours irrig als die letzte Besiegelung seiner Grundsätze nach allen Dramen datirt.

Die französische Poetik forderte ihn heraus den großen Fragen des Dramas auf den Grund zu gehen. Eine periodische Theaterschrift kann kein System sein, erinnert Lessing seine Leser. „Ich bin also nicht verpflichtet, alle die Schwierigkeiten aufzulösen, die ich mache. Meine Gedanken mögen immer sich weniger zu verbinden, ja wol gar sich zu widersprechen scheinen: wenn es denn nur Gedanken sind, bei welchen

sie Stoff finden, selbst zu denken. Hier will ich nichts als fermenta cognitionis ausstreuen.“ So finden wir keine abgerundete Theorie etwa des bürgerlichen Dramas, aber fruchtbare Discussionen mit dem „besten französischen Kunstrichter“ Diderot über die Zufälligkeit des Ständischen, die Klippe der vollkommenen Charaktere, die schon für den „Laokoon“ als eine Gefahr notirt war, und anderes mehr. Wir finden keine erschöpfende Theorie des Lustspiels, aber außer vielen einzelnen Beiträgen und Excursen eine Darlegung über den Zweck des Lustspiels. Lessing bekämpft die alte Philisterlehre, die Komödie bessere durch die Verlachung von Gebrechen und Untugenden. Die Komödie sei keine Arznei; „Der Geizige“ brauche keinen Filz zu heilen. Lachen, nicht verlachen! Aber das moralisirende Jahrhundert öffnet der ausgetriebenen Tugend auch in der „Dramaturgie“ sogleich ein Hinterpförtchen: der Gegner der platten Moralisten wie der finstern Theaterfeinde kann sich nicht entschließen ein bloßes Ergetzen zu behaupten und in der Kunst nur mit der Kunst zu rechnen, also nennt er das Erkennen des Lächerlichen die Hauptsache. Das Lustspiel ist keine Arznei, aber ein Präservativ; es heilt nicht, aber es erhält uns gesund. Lessing, der sich einmal lebhaft gegen die Auffassung des Theaters als einer Tugendschule wendet, hat doch als Theoretiker dieser Anschauung nicht ganz entsagt.

Viel umfassender und tiefer sind seine Erörterungen der Tragödie. Die Franzosen stützten sich auf falsche, unantike Regeln; Lessing glaubt ewige Grundgesetze im echten Aristoteles zu finden, dessen fragmentarische „Poetik“ er selbständig zu bearbeiten gedachte. „Ich gehe“ schreibt er im November 1768 an Mendelssohn „in allem Ernst mit einem neuen Commentar über die Dichtkunst des Aristoteles, wenigstens desjenigen Theils, der die Tragödie angeht, schwanger.“ Aristoteles war diesem so wenig autoritätsgläubigen Forscher eine Autorität, seine aus den griechischen Musterdramen abstrahirte Lehre ein Kanon. Lessing erklärt schließlich ganz orthodox, er halte die „Poetik“ für ebenso unfehlbar wie die Elemente des Euclid und getraue sich besonders von der Tragödie unwidersprechlich zu beweisen, „daß sie sich von der Richtschnur des Aristoteles keinen Schritt entfernen kann, ohne sich ebenso weit von ihrer Vollkommenheit zu entfernen.“ Dennoch konnte auch einer solchen Rechtgläubigkeit, die übrigens rhetorisch aufträgt, unmög-

lich verborgen bleiben, daß die antike Tragödie und die Charaktertragödie Shakespeares einander nicht decken, daß die abrollende Handlung jener mit der Entwicklung in dieser nicht congruirt, daß dort das Typische, hier das Individuelle der Figuren überwiegt und der Zusammenhang zwischen den Begebenheiten, die dort mehr Ereignisse, hier mehr Thaten sind, und dem Charakter des Protagonisten beide Male ebenso verschieden ist wie die Auffassung von dem, was man schief die tragische Schuld nennt. Lessing selbst geht in „Emilia Galotti" entschieden auf das Charakteristische der modernen Poesie aus und bezweckt einen Causalzusammenhang der Facta und der Charaktere. Der gegen die Scheidung Diderots zwischen komischen „Arten" und tragischen „Individuen" gerichtete Einwurf „Die Charaktere der Tragödie müssen ebenso allgemein sein, als die Charaktere der Komödie" ließe sich in seinem Sinn auch umdrehen: die Charaktere der Tragödie müssen zwar symbolisch, aber doch zugleich individuell sein. Und der Gegensatz, die Komödie lege das Hauptgewicht auf die Charaktere, die Tragödie auf die Situationen, besagt nichts anders, als daß ein tragischer Charakter sich nur unter gewissen gegebenen Bedingungen tragisch auswachsen kann, komische Situationen aber von komischen Charakteren abhangen. Etwas ausschließendes will er natürlich nicht behaupten, denn „Situationslustspiel" und „Charaktertrauerspiel" sind jedem geläufige Begriffe. Wenn daher Schiller mit der Ansicht des „Höllenrichters" Aristoteles, im Trauerspiel seien die Begebenheiten alles, den Nagel auf den Kopf getroffen findet, so hören wir den Dichter des „Wallenstein", der „Maria Stuart", der „Braut von Messina", aber keinen erschöpfenden Herold des modernen Dramas. In derselben Zeit erklärt Schiller auf Grund der „Dramaturgie", aus welcher seine Aesthetik wie aus dem „Laokoon" reiche Belehrung geholt hatte, Lessing für den liberalsten deutschen Kunstkritiker. Wirklich kann kein Satz liberaler sein als dieser: „Nicht jeder Kunstrichter ist ein Genie, aber jedes Genie ist ein geborner Kunstrichter." Während die abgelebte Poetik, den angeborenen Schöpferdrang nur beiläufig erwähnend, die Dichter in die Schule schickte und ihnen den Zaum lederner Einzelregeln anlegte, sah Lessing ganz davon ab dem angehenden Tragiker etwa einen Band Aristoteles in die Hand zu drücken. Im Gegentheil will er sein Lehrbuch bei Seite schieben, wenn ein Genie zu höhern Zwecken die Grenz-

linien der Gattungen in einander fließen läßt. Das Genie, meint er, braucht tausend Dinge nicht zu wissen, die ein Schulknabe weiß, denn sein Reichthum ruht nicht in den erlernten Kenntnissen, sondern in eigenster Schöpferkraft. Genie ist vor Regel, und die Regel kommt vom Genie. Seit Young tobte die junge Generation: Krieg den Regeln! Hamann und Herder hatten gesprochen. Gerstenbergs „Briefe" schienen in Deutschland einen Sturmlauf anzukündigen, der denn auch nicht ausblieb. Lessings Hieb gegen das jetzige Geschlecht von Schriftstellern, deren Kritik in der Verdächtigung aller Kritik bestehe, ist besonders auf Gerstenberg gemünzt. Diesen Tumultuanten, welche in demselben Athem Genie und Regel für eins nahmen und doch über die Unterdrückung des Genies durch das Regelbuch klagten, erwidert Lessing, Genie lasse sich überhaupt nicht unterdrücken, am wenigsten durch etwas aus ihm selbst Hergeleitetes. Verwerfe man mit der französischen Regel alle Regel als pedantisch, so laufe man Gefahr die ganze Tradition der Kunst zu verscherzen, und jeder Dichter werde von unten auf erfinden müssen. In diesem Sinne stützt sich Lessing, das Pseudaristotelische vernichtend, auf aristotelische Grundsätze. Er trägt auch hier freiere Ansichten über die „Nachahmung" vor. Er verwirft ausdrücklich die Zumuthung, das Trauerspiel solle eine Lehre darstellen wie die Fabel. Selbstverständlich ist ihm die Einheit der Handlung, daß nämlich alle Bestandtheile derselben zu einem Zwecke zusammenstimmen. Er interpretirt des Aristoteles Definition der Tragödie, eine Definition, die schon ein langes Martyrium hinter sich hatte und schwerlich schon am Ende ihres Leidensweges steht, da trotz dem philologischen Befund ein Aesthetiker lieber fragt, ob Aristoteles' Deutung mit der seinigen übereinstimme, als ob man die aristotelische Deutung richtig verstanden habe.

Aristoteles definirt: „Es ist die Tragödie die Nachbildung einer gewichtigen und ernsten Handlung, welcher Größe innewohnt, in geschmückter Rede .... durch Agirende nicht in epischer Erzählung, mittelst Mitleid und Furcht die Katharsis dieser Affecte bewirkend." Diesen nüchternen Satz umzingelt eine unabsehbare Litteratur, worin sich Gelehrsamkeit und Unwissenheit, Schärfe und Faselei aufs wunderlichste zusammen finden. Die ganze Schwierigkeit liegt in dem letzten Glied, obwol auch das Vorausgehende allerlei Misverständnissen ausgesetzt war. Uns kann es lediglich darauf ankommen, welche herrschenden

Irrthümer Lessing zu bekämpfen hatte, wodurch er die Lösung förderte und worin die spätere Forschung ihn selbst berichtigen mußte. Lessing stand den Franzosen gegenüber, welche mit ihrem Dolmetsch Dacier φόβος als terreur faßten, so gut wie die Deutschen mit ihrem Übersetzer Curtius „Schrecken" sagten. Und Corneille, dem die richtige Deutung crainte nicht fremd ist, hat sich weder theoretisch noch praktisch von dem „Schrecken" befreit, ja seine Erklärung der Stelle ist eine der allerconfusesten. Lessing widerlegt ihn sehr glücklich. Erstens gehört der „Dramaturgie" das Verdienst jenes falsche „Schrecken" endgiltig beseitigt zu haben, nachdem sie selbst trotz Lessings Entdeckung im alten Briefwechsel mit Moses bis zu einem bestimmten Punkt den irrthümlichen Ausdruck fortgeschleppt hatte, der Lessingen sogar in den „Collectaneen" noch einmal entschlüpft. Zweitens — il est aisé de nous accommoder avec Aristote — fälschte man die kleine Partikel „und" und meinte, eines von beiden, φόβος oder ἔλεος, genüge. Drittens nahm Corneille die Katharsis für eine purgation des passions überhaupt, indem der Zuschauer von allen in den Tragödien vorgeführten Leidenschaften gereinigt werde: „Das Mitleid mit dem Unglücke, sagt er, von welchem wir unsers gleichen befallen sehen, erweckt in uns die Furcht, daß uns ein ähnliches Unglück treffen könne; diese Furcht erweckt die Begierde, ihm auszuweichen; und diese Begierde ein Bestreben, die Leidenschaft, durch welche die Person, die wir bedauern, sich ihr Unglück vor unsern Augen zuziehet, zu reinigen, zu mäßigen, zu bessern, ja gar auszurotten; indem einem jeden die Vernunft sagt, daß man die Ursache abschneiden müsse, wenn man die Furcht vermeiden wolle"; wonach also ein Eifersüchtiger in den „Othello", ein Ehrgeiziger in den „Macbeth" zur Reinigung geschickt werden müßte. Dem entgegen verbindet Lessing „Mitleid und Furcht" aufs engste, definirt die Furcht als das auf uns selbst bezogene Mitleid oder Mitleiden und sieht richtig, daß die Katharsis mit den vorgestellten Leidenschaften nichts zu thun hat. Aber einerseits beirrt ihn ein falsches „sondern" im Anfang der fraglichen Schlußworte, das er nicht streicht, sondern scharf- und spitzsinnig interpretirt, andererseits, und das ist viel erheblicher, übersetzt er τῶν τοιούτων παθημάτων nicht mit „dieser Affecte" (d. h. des Mitleids und der Furcht), sondern, allzu klug einen tiefen Sinn im Sprachgebrauch witternd, mit „dieser und dergleichen"

und gesellt zu Mitleid und Furcht alle philanthropischen Regungen. Er läßt nun sehr subtil eine gründliche gegenseitige „Reinigung" unter allen Angehörigen dieser von Mitleid und Furcht geführten Sippschaft vor sich gehen, spricht zwar mit einer Abstellung der beiden Extrema Zuviel und Zuwenig einen fruchtbaren Gedanken aus, fällt aber durch seine unglückliche „Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten" in den Verdacht der Moralisterei und hat leider, obwol er die aristotetische „Rhetorik" heranzieht, eine für die richtige Interpretation der „Katharsis" unentbehrliche Stelle der „Politik" außer Acht gelassen. Nicht vergessen, denn er spielt mitten in seinem Excurs darauf an, nur ohne genauer nachzuschlagen; aber es ist sehr fraglich, ob eine neue Überlegung der jedenfalls von ihm bereits überlegten Worte seine Auffassung der Katharsis — Reinigung umgestoßen haben würde. „Aristoteles verspricht am Ende seiner Politik, wo er von der Reinigung der Leidenschaften durch die Musik redet, von dieser Reinigung in seiner Dichtkunst weitläufiger zu handeln".

Diese ausführlichere Definition ist uns im zweiten Buche der „Poetik" verloren gegangen; aus der Stelle der „Politik" und aus späten Nachklängen aristotelischer Lehren hat aber Jacob Bernays eine glänzende Aufklärung über das geschöpft, was Aristoteles unter tragischer Katharsis verstand. Ein kleiner Irrthum im Sprachgebrauch und eine effectvoll kühne Übertreibung gegen die Kunstmoralisten schmälert sein Verdienst so wenig, als die flüchtige Priorität einzelner Interpreten oder irgend eines versprengten Aesthetikers (z. B. des Batteur) den Fund und seine bewundernswerthe Ausbeutung herabdrücken kann. Aristoteles ist von der Medicin ausgegangen, wie schon Platon medicinische Erleichterung aesthetisch auf die Affecte anwandte, und er hat die beruhigende Wirkung gewisser die Nerven erregender Musik auf Menschen, die zur Verzückung neigen, beobachtet: „gleichsam als hätten sie ärztliche Kur und Katharsis erfahren". Katharsis ist also klärlich ein aus der Pathologie übertragener Ausdruck und nicht mit Reinigung, sondern etwa mit „Entladung" wiederzugeben. Die Purgation des Corneille scheint fast zu einer Purganz herabzusinken. Doch muß eine solche Entladung „lustvolle Erleichterung" sein um ein „unschädliches Vergnügen" zu gewähren: die Tragödie erregt unser Mitleid und unsere Furcht um diese Affecte lustvoll, erleichternd zu

entladen. Sehr schön sagt Goethe in frappanter, unabhängiger Übereinstimmung mit Aristoteles an einer Stelle der „Wanderjahre" (18,211): „Hier nun konnte die Poesie abermals ihre heilenden Kräfte erweisen. Innig verschmolzen mit Musik, heilt sie alle Seelenleiden aus dem Grunde, indem sie solche gewaltig anregt, hervorruft und in auflösenden Schmerzen verflüchtigt." Die künstlerisch maßvolle Erregung der an sich unlustigen Affecte und das künstlerische Abschöpfen der geweckten und überquellenden Affecte wandelt Unlust in Lust, ohne daß die Moral und die sogenannte poetische Gerechtigkeit bemüht werden. Gewiß hat die knappe Definition des Aristoteles gar keinen sittlich-nützlichen Beigeschmack. Corneilles Besserung ist ihr untergelegt; Lessings „Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten" nicht minder; Schillers Mannheimer Abhandlung, worin die Schaubühne als moralische Anstalt zur Gehilfin von Polizei und Religion gestempelt wird, hat sich von aristotelischer Katharsis so weit als möglich entfernt. Aber ein anderes ist die Moral Gellerts, ein anderes die Ethik Goethes. Dieser, gereizt durch Nachwehen des philanthropischen, tugendpredigenden achtzehnten Jahrhunderts, sprach in einem trotz der grundfalschen Deutung befreienden Aufsatz zur „Poetik" das Schutz- und Trutzwort aus: „Keine Kunst vermag auf Moralität zu wirken; Philosophie und Religion vermögen dies allein", und Bernays versichert uns, daß Aristoteles dem Wort für Wort beigestimmt haben würde. Sein Aplomb leidet hier unter einer blinden Einseitigkeit, welche sowol den Aristoteles als Goethe verkennt, denn keiner von beiden hat einen bildenden, veredelnden, ohne einzelne Moralgebote sittlich erbauenden Einfluß der Künste auf den Menschen je geläugnet. Er thut auch unserm Dramaturgen zuviel mit der Anklage: „nach der Lessingschen Durchführung durch alle Stufen des zu vielen und zu wenigen Mitleidens und Fürchtens, dürfte man die Tragödie ein moralisches Correctionshaus nennen, das für jede regelwidrige Wendung des Mitleids und der Furcht das zuträgliche Besserungsverfahren in Bereitschaft halten müsse". Sehr wirksam gesprochen und auf einzelne Äußerungen der „Dramaturgie" wol anwendbar; denn es klingt hausbacken, daß Lessing, nachdem Herr Curtius von der Tragödie Stärkung der Menschlichkeitstriebe, Weckung von Tugendliebe verlangt, ruft: „welches Gedicht sollte das nicht?" und hausbacken dünken uns seine

„tugendhaften Fertigkeiten". Und wenn Lessing im Drama ein „wesentlicheres" Vergnügen als die Anschauung moralischer Sätze sucht, wenn er nicht ohne weiteres mit Dusch das Schauspiel als Ergänzung der Gesetze betrachten kann, so ist es ihm doch eine „Schule der moralischen Welt" und „bessern sollen uns alle Gattungen der Poesie", nur auf verschiedene Weise. Dennoch kann es nur ein Zufall sein, daß Lessing in der Eile des Schreibens hier ganz bei Seite läßt, was er schon lang erfaßt hatte und was er nun bei seinem Satze von den Extremen hätte erneuern können. Ja erneuern müssen; noch ist nämlich die Frage nach dem in Furcht und Mitleid liegenden Vergnügen nicht völlig beantwortet. Schopenhauer, der die aristotelische Ansicht sehr oberflächlich nennt, spricht ab ohne auch nur den Wortsinn zu prüfen. Mit einer Ansicht, welche im fünften Acte über die poetische Gerechtigkeit und sittliche Weltordnung frohlockt, können wir uns auch nicht befreunden. Daß die Tragödie einen künstlerisch adäquaten Ausdruck des Traurigen findet und den Menschen erfreut, indem der Dichter des Gottes voll sich redend erleichtert, wenn andere qualvoll verstummen, erschöpft die Lust am Unlustigen nicht, obwol nur die Kunst und nicht ein gemeiner Realismus das κουφίζεσθαι μεθ' ἡδονῆς vollzieht und den Menschen erhebt, wenn sie den Menschen zermalmt. Unsere Lust am Trauerspiel liegt in unserer allgemeinen Aufnahmsfähigkeit und in unserem Trieb alle in uns schlummerden Regungen zu bethätigen. Moses hatte in der Schrift „Über die Empfindungen" mit einer du Bosschen Erklärung der unlustig-lustigen Empfindungen, daß nämlich die Seele überhaupt nach Bewegung verlange, gerechnet. Als Lessing 1756/57 im Briefwechsel die Ansichten seines Freundes über das Mitleid und die Illusion revidirte und so den Anstoß zu weiteren Studien Mendelssohns gab, aber auch im Verein mit diesem der Aesthetik Schillers in die Hände arbeitete, da schrieb er die psychologisch tiefen Worte hin: „Darin sind wir doch wol einig, liebster Freund, daß alle Leidenschaften entweder heftige Begierden oder heftige Verabscheuungen sind? Auch darin, daß wir uns bei jeder heftigen Begierde oder Verabscheuung eines größern Grades unsrer Realität bewußt sind, und daß dieses Bewußtsein nicht anders als angenehm sein kann? Folglich sind alle Leidenschaften, auch die allerunangenehmsten, als Leidenschaften angenehm. Ihnen darf ich es aber nicht

erst sagen, daß die Lust, die mit der stärkern Bestimmung unsrer Kraft verbunden ist, von der Unlust, die wir über die Gegenstände haben, worauf die Bestimmung unsrer Kraft geht, so unendlich kann überwogen werden, daß wir uns ihrer gar nicht mehr bewußt sind . . . es bleibt nichts übrig als die Lust, die mit der Leidenschaft als einer bloßen stärkern Bestimmung unsrer Kraft verbunden ist."

Wie Bernays entbehren wir diese Gedankenreihe ungern in der „Dramaturgie", welche ihrerseits die einseitige Lehre des Briefwechsels über das Mitleid durch die Verkettung von Mitleid und Furcht weit überholt. Wir bemitleiden den Helden, wir leiden mit ihm. Mitleid, sagte Mendelssohn, ist eine vermischte Empfindung, die aus der Liebe zu einem Gegenstande und aus der Unlust über dessen Unglück zusammengesetzt ist. Wir fürchten, denn wir beziehen das Mitleid auf uns selbst; eine zu enge Auffassung, welche der in der antiken Tragödie wie im „König Oedipus" steigenden Furcht, es möchte ein Unheil geschehen sein, und der in der Shakespeareschen Tragödie steigenden Furcht, es möchte ein Unheil geschehen, sowie der inneren Identification zwischen Held und Zuschauer nicht ganz genügt. Schied man aber mit den Irrlehrern Mitleid oder Furcht, so war das Martyrium und das Mordspectakel, der Engel und der Teufel auf der Bühne erlaubt. Setzte man für „Furcht" „Schrecken", d. h. die plötzliche, jähe, heftige Furcht, so war dem Crassen und der wolfeilen, von den Alten wie von Lessing verpönten Überraschung Thür und Thor geöffnet. Mitleid und Furcht kann der Mensch nur in menschlichen Tragödien empfinden. Das Trauerspiel braucht nicht, wie Corneille behauptet, le caractère brillant et élevé d'une habitude vertueuse ou criminelle. Wenn es nur die Pein unschuldiger Tugend vorführt, wird es gräßlich oder wie die „christliche Tragödie" frostig und abstoßend. Wenn es nur das schwarze Laster malt, kann es keine Sympathie erwecken, und Lessing würde „so einen abscheulichen Kerl, so einen eingefleischten Teufel" gleich Weißes Richard III. recht gern mit eigenen Augen der Höllenfolter überantwortet sehen. Dazu kommen andere triftige Forderungen an die Charaktere: sie dürfen in den Hauptpersonen nicht gleichartig sein, sie müssen steigen, nicht fallen, sie bleiben sich consequent.

Lessing faßt sein giltiges Ideal des dramatischen Causalnexus

zwischen Fabel und Charakter dahin zusammen: auf dem Theater sollen wir nicht lernen, was dieser oder jener einzelne Mensch gethan hat, sondern was ein jeder Mensch von einem gewissen Charakter unter gewissen gegebenen Umständen thun würde. Die Tragödie ist keine dialogirte Geschichte; die Geschichte ist für die Tragödie nichts als ein Repertorium von Namen, mit denen wir gewisse Charaktere zu verbinden gewohnt sind. Die Facta sind zufällig, die Charaktere wesentlich. Daher darf der Dichter mit den historischen Begebenheiten frei umspringen, nur die Charaktere sind ihm heilig; sie zu verstärken, in ihrem besten Lichte zu zeigen ist alles, was er dabei von dem Seinigen hinzuthun darf. Auf diese Sätze über Drama und Historie möchte man erwidern, daß der frei schaffende Poet sicherlich nicht im Dialogiren historischer Überlieferung ein Genügen und die Erfüllung dramatischer Gesetze findet, daß aber Lessings Auffassung des Werdeprocesses historischer Schauspiele an Gottsched erinnert, der für eine nackt vorhandene Idee oder ganz allgemeine Fabel einen geschichtlichen Anhalt suchte, zum Theil an ältere Überlegungen Lessings selbst, der mit Analogien arbeitete, Verpflanzungen vornahm, aus dem Weltgeschichtlichen das „Bürgerliche" herausschälte, große Überlieferungen adaptirte und die Politik über Bord warf. Die einfache Antithese von der Richtigkeit der Facta und der Heiligkeit der Charaktere erweist sich schon dadurch als unzureichend, daß gewisse große Ereignisse so gut wie gewisse große Personen hell und unabänderlich in dem Gedächtnis des Volkes fortlebend jeder Ummodelung trotzen und daß die dichterische Phantasie sich nicht bloß an leuchtenden Einzelfiguren sondern auch an hervorstechenden Geschehnissen entzündet. Weder den Personen noch den Factis gegenüber ist der Dichter ein souveräner Beherrscher der Geschichte; andrerseits läßt sich sein gutes Recht historische Facta und auch historische Personen frei umzuformen oder zu retouchiren kaum auf eine Formel bringen. Überhaupt dieses Lessingsche Herabdrücken der Facta und zugleich der Geschichtschreibung, die ohne pragmatischen Gehalt und geschichtsphilosophischen Gang zur Notizensammlerin niedersinkt. Gegen den von Lessing, Schiller und anderen Stimmführern angenommenen Satz des Stagiriten, die Tragödie sei philosophischer als die Geschichte, verwahrt sich jede tiefere Historiographie, und gegen Lessings Verkennung des historischen Dramas ertönen Proteste von

den „Persern“ an bis zum „Prinzen von Homburg.“ Obwol Lessing selbst in der nationalen Begeisterung für de Belloy einen gesunden, beneidenswerthen Kern gefunden, läßt er es dann auch nicht für eine Nebenbestimmung des Theaters gelten das Andenken großer Männer zu wahren und meint seine Aussperrung nationaler Großthaten und Helden mit dem geschickten Satze zu beweisen: es heiße die wahre Würde der Tragödie schmälern, wenn man sie zu einem bloßen Panegyricus berühmter Männer mache oder gar den Nationalstolz zu nähren misbrauche. Eine Nationaltragödie kann einen berühmten Mann nach den Gesetzen der Kunst feiern ohne ein bloßer Panegyricus zu sein und einen edlen Nationalstolz schüren ohne einen eitlen zu entfachen. Das hat schon Aischylos in den aristophanischen „Fröschen“ großartig gepredigt. Aber wo sah Lessing den Nationalstolz auf den Nationalbühnen einer Nation, der er den Namen einer Nation bitter absprechen zu müssen glaubte?

Als Lessing im Frühjahr 1769 seine stockende „Dramaturgie“ endlich abschloß, war der Traum eines Hamburgischen Nationaltheaters längst ausgeträumt. Schon Anfang December des ersten Jahres stand es, obwol der Besuch des Dänenkönigs einen trügerischen Glanz verbreitet hatte, so schlimm um das junge Unternehmen, daß man die Vorstellungen mit dem „Mahomet“ abbrach und die Truppe nach Hannover gastiren schickte. Feindselige Blätter erschienen, die alles herunterrissen und sogar einem Ekhof vorwarfen, er „quarre“ seine Rollen. Im folgenden Mai wurde ein neuer Anlauf versucht, aber der Verfall war nicht aufzuhalten. Im November debutirten die Brandes und „Signor Carolo machte seinen Abschiedssprung“, denn man griff zu unwürdigen Hilfsmitteln und die Zeitung meldete lockend, der spanische Equilibrist, der sich bereits an mehreren europäischen Höfen mit Beifall gezeigt habe, werde verschiedene sehenswerthe Kunststücke produeiren. Die Bühne Tellheims, das deutsche Nationaltheater, war zum Circus herabgesunken. Am 25. November 1768 sagte Madame Hensel ihre Abschiedsverslein:

> Ist dies der Arbeit Frucht? Ist dies der Sorgen Lohn,
> Auf den die Schauspielkunst gehofft? ...

Vergebens hatte Frau Löwen am Schluß der ersten Saison in einer ironischen Dankrede dem Publicum zugerufen: „Ihr Deutschen, noch ein Wort: vergeßt uns Deutsche nicht!“ Die Hamburger liefen den Tragödien, Komödien und artigen Singspielen einer guten französischen Truppe zu, welche zweimal im alten Hause beim Dragonerstall gastirte. Ackermann übernahm sein Theater wieder; er durfte noch hoffen, denn sein Stiefsohn war zurückgekehrt, und Charlottens Talent blühte trotz den Zweifeln der Tageskritik verheißungsvoll auf; aber die andern Theilhaber der Entreprise fühlten sich tief beschämt. Seyler wurde ein wandernder Principal. Löwen zog nach Rostock und sagte der Bühne Ade, denn nie werde Deutschland die Hoffnung auf ein Nationaltheater erfüllt sehen. Höhnisch bat Lessing einen Berliner Freund, man möge ihn doch nach zwanzig Jahren an das Hamburger Theater erinnern: „wenn ich den Bettel nicht schon vergessen habe, so will ich Ihnen die Geschichte desselben haarklein erzählen. Sie sollen alles erfahren, was sich in der Dramaturgie nicht schreiben ließ. Und wenn wir auch alsdenn noch kein Theater haben, so werde ich aus der Erfahrung die sichersten Mittel nachweisen können, in Ewigkeit keines zu bekommen. — Transeat cum ceteris erroribus!“ Aber wie bitter auch der Dramaturg im letzten Stücke Hamburg denjenigen Ort nannte, wo das Ideal eines Nationaltheaters sich am spätesten verwirklichen werde, so finden wir Lessing doch nach einem Jahrzehnt lebhaft interessirt für die Bühne Schröders und bereit aus der Ferne den Theaterdichter Hamburgs abzugeben. Hamburg sah in seinen Mauern ein lebenskräftiges Theater, geleitet von einem großen Künstler, der zugleich ein großer Director war. Aus seiner Schule ging der treffliche Nachfolger F. L. Schmidt hervor. Heinrich Marr erhielt in Hamburg den alten gediegenen Stil lebendig, und das Thaliatheater zeichnete sich als Pflegestätte des feinen Lustspiels neben dem Burgtheater, dem es junge Talente heranbildete, aus. Aber 1767 und 1768 was für verfahrene, trostlose Zustände!

Diese Verhältnisse, so niederschlagend für Lessings hitzige Hoffnungen, wirkten natürlich stark auf die ganze Haltung der „Dramaturgie“, ihren Stoffkreis, ihre Disposition, ihren Ton ein. Die Kritik der Darstellung entfiel aus internen Gründen, wie wir wissen. Das hannöversche Gastspiel zwang ihn seine Materie so lange zu dehnen,

bis die Gesellschaft zurückkehrte, und schon im August 1767 versicherte er glaubhaft „diesen Wisch" sehr ungern zu „schmieren". Langsam und widerwillig lieferte er, ohne sich um die Termine zu kümmern, seine verspäteten Blätter. Immer eigenmächtiger verfuhr er, berichtete ganz nach Zeit und Lust, behandelte mehrfach den großen Dichter knapp und den kleinen weitläufig, arbeitete in bedrängten Stunden mit Citaten und Auszügen, gönnte sich bequeme Nachlässigkeiten des Gesprächs- oder Briefstils und hastete ungeduldig dem Schlusse zu. Die „Hamburgische Dramaturgie" ist kein einheitliches, Stück für Stück ausgeglichenes, wolberechnetes Kunstwerk. Trockene Partien folgen auf die lebendigsten farblose auf die glänzendsten, schwerfällige auf die elegantesten. Nie hat ein Journalist seinen Lesern so viel zugemuthet wie Lessing, der ihnen uralte Theorien interpretirte, wenn sie die Schaumkost der Theaterneuigkeiten begehrten. Eine Folge von Nummern hatte den „Grafen Essex" des Thomas Corneille ebenso frisch wie umsichtig behandelt, aber die Leute mußten doch erschrecken, wenn nach einiger Zeit eine neue Reihe dasselbe Thema wieder aufnahm und bogenlang über Banks und einen unbekannten Spanier (Coello) sprach. Die Analysen sind vortrefflich, journalistische Zugstücke sind sie gewiß nicht. Immerhin mochte der Essex-Stoff viele interessiren, und manche Wendungen gegen den Kritiker Voltaire gehören zu Lessings glücklichsten Einfällen, Ausführungen wie die über eine von Elisabeth dem Günstling verabreichte Ohrfeige zu seinen bestgeschriebenen Seiten. Aber wem war mit zwei langen Serien über die armseligen „Brüder" des Romanus und ihr Verhältnis zu Terenz nebst ein paar obligaten Sticheleien gegen Voltaire gedient? Diese Stücke wären in der alten „Theatralischen Bibliothek" am Platze; hier sind sie bloße Nothnägel und Lückenbüßer. Oder war die an sich beachtenswerthe und anziehende Abhandlung über die Namen in der alten Komödie irgend durch Plan und Ökonomie dieser dramaturgischen Blätter bedingt? Lessing wirft dem großen Publicum seine Verachtung ins Gesicht. Schon inmitten der Zeitschrift steht das vornehm schroffe Bekenntnis: „Wahrlich, ich bedaure meine Leser, die sich an diesem Blatte eine theatralische Zeitung versprochen haben, so mancherlei und bunt, so unterhaltend und schnurrig, als eine theatralische Zeitung nur sein kann. Anstatt des Inhalts der hier gangbaren Stücke, in kleine lustige oder rührende Romane gebracht,

anstatt beiläufiger Lebensbeschreibungen drolliger, sonderbarer, närrischer Geschöpfe, wie die sind, die sich mit Komödienschreiben abgeben, anstatt kurzweiliger, auch wol ein wenig scandalöser Anekdoten von Schauspielern und besonders Schauspielerinnen, anstatt aller dieser artigen Sächelchen, die sie erwarteten, bekommen sie lange, ernsthafte, trockne Kritiken über alte bekannte Stücke, schwerfällige Untersuchungen über das, was in einer Tragödie sein sollte und nicht sein sollte, mitunter wol gar Erklärungen des Aristoteles. Und das sollen sie lesen? Wie gesagt, ich bedaure sie; sie sind gewaltig angeführt! — Doch im Vertrauen, besser, daß sie es sind als ich. Und ich würde es sehr sein, wenn ich mir ihre Erwartungen zum Gesetze machen müßte. Nicht daß ihre Erwartungen sehr schwer zu erfüllen wären; wirklich nicht; ich würde sie vielmehr sehr bequem finden, wenn sie sich mit meinen Absichten nur besser vertragen wollten."

Als er im Winter nach dem Theaterkrach seinen zwang- aber auch freudlosen Jahrgang beendete, erleichterte er beim Abschied das übervolle Herz durch die persönlichsten Geständnisse. Er erzählt sein Hamburger Engagement; er setzt die Absicht, Entstehung, Entwicklung des Blattes auseinander; er giebt ein prägnantes dramaturgisches Glaubensbekenntnis; er sagt dem Publicum, den Kritikern, den Herrn Nachdruckern unumwunden die Meinung. Was ist geschehen? Nichts. Was hat das Publicum gethan? Nichts, weniger als nichts. Und nochmals faßt er seine auf Kunst und Leben gerichtete patriotische Pädagogik anklagend zusammen: „Über den gutherzigen Einfall, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, da wir Deutsche noch keine Nation sind! Ich rede nicht von der politischen Verfassung, sondern nur von dem sittlichen Charakter. Fast sollte man sagen, dieser sei: keinen eigenen haben zu wollen. Wir sind noch immer die geschwornen Nachahmer alles Ausländischen, besonders noch immer die unterthänigen Bewunderer der nie genug bewunderten Franzosen" . . . Die Klotzische Clique zu Halle hatte in ihrer „Deutschen Bibliothek" dem „Athleten" Lessing seine „sehr unanständigen Ausdrücke" gegen Corneille verwiesen; Lessings berühmte „Wette" ist die Antwort darauf, die Tonne für die kritischen Walfische, besonders für den kleinen Walfisch in dem Salzwasser zu Halle. Wie er mehrfach im Vorbeigehen kaum bemerkbar angreift oder abwehrt, so auch als Dramaturg, und es ist

anziehend die verstohlenen Anspielungen zu controliren. Aber ungleich mehr vergnügt ihn der offene Kampf hier und schon im 96. Stück. Die weisen Herren jammerten, unser Theater stehe noch in einem viel zu zarten Alter um das monarchische Scepter der Lessingschen Kritik zu vertragen, die „Dramaturgie" sei ohne periodischen Nutzen, eine Demüthigung für Deutschland, niederschlagend für unsre Dichter, durch philosophische Kälte vernichtend für das bischen Empfindung im Publicum, destructiv nicht anleitend, verkleinerungssüchtig, orakelnd, tyrannisch; die Bühne müsse durch Beispiele, nicht durch Regeln und Systemchen reformirt werden, aber raisonniren sei leichter als selbst erfinden. Darauf antwortet Lessing, er glaube die dramatische Dichtkunst besser studirt zu haben als zwanzig Ausübende und er habe sie so weit ausgeübt als es nöthig sei um mitsprechen zu dürfen. Den Gegnern, die auf seine eigenen Schöpfungen provocirten und zugleich sein philosophisches Fernglas und sein kritisches Streitroß verspotteten, erwidert er mit großartiger Offenheit: „Ich bin weder Schauspieler, noch Dichter. Man erweist mir zwar manchmal die Ehre, mich für den Letztern zu erkennen. Aber nur, weil man mich verkennt. Aus einigen dramatischen Versuchen, die ich gewagt habe, sollte man nicht so freigebig folgern. Nicht jeder, der den Pinsel in die Hand nimmt und Farben verquistet, ist ein Maler. Die ältesten von jenen Versuchen sind in den Jahren hingeschrieben, in welchen man Lust und Leichtigkeit so gern für Genie hält. Was in den neueren Erträgliches ist, davon bin ich mir sehr bewußt, daß ich es einzig und allein der Kritik zu verdanken habe. Ich fühle die lebendige Quelle nicht in mir, die durch eigene Kraft sich emporarbeitet, durch eigene Kraft in so reichen, so frischen, so reinen Strahlen aufschießt; ich muß alles durch Druckwerk und Röhren aus mir heraufpressen. Ich würde so arm, so kalt, so kurzsichtig sein, wenn ich nicht einigermaßen gelernt hätte, fremde Schätze bescheiden zu borgen, an fremdem Feuer mich zu wärmen und durch die Gläser der Kunst mein Auge zu stärken. Ich bin daher immer beschämt oder verdrüßlich geworden, wenn ich zum Nachtheil der Kritik etwas las oder hörte. Sie soll das Genie ersticken; und ich schmeichelte mir, etwas von ihr zu erhalten, was dem Genie sehr nahe kömmt". Diesen lapidaren Worten seltenster Selbsterkenntnis läßt sich nichts abdingen, nichts beifügen. Bescheidenheit und Stolz wohnen

hier conflictlos beisammen. Nie dämonisch, unbewußt oder halbbewußt schaffend wie der geniale Schöpferdrang wenn der Geist über ihn kommt, ohne lyrische Empfindungsfülle und epische Einbildungskraft, warf sich Lessings productive Kritik auf dasjenige poetische Gebiet, welches den ordnenden und prüfenden Verstand am bringendsten anstrengt, das Drama. Er hatte keine große Erfindung, aber seine Einfälle, war geistreich, ein scharfer Beobachter, und sein klarer Verstand vertrug sich wol mit einer hellen und warmen Kraft des Gemüthes. Wir lesen keine „Emilia Galotti" um uns poetisch zu erquicken, keinen „Nathan" um im vollen Strom der Dichtung zu schwelgen und zu schwärmen, aber wir werden nicht müde das Planvolle des Baus, die tausend Feinheiten der Charakteristik, die reife Kunst der Rede bewundernd zu studiren und aus der spitzen grollenden Prosa wie aus den behaglich fließenden, freundlich lehrenden Versen die Eindrücke einer großen, unserer Poesie und unserem ganzen Geistesleben unentbehrlichen Individualität zu gewinnen. In der productiven, fortwirkenden Kraft erkannte der alte Goethe das Wesen des Genies und sprach: „Lessing wollte den hohen Titel eines Genies ablehnen, aber seine dauernden Wirkungen zeugen wider ihn selber." Er bleibt das größte kritische Genie der deutschen Litteratur.

Dieser Dramaturg mußte sich zum Schlusse der grundlegendsten aller modernen Theaterschriften mit allen Miseren eines bankerotten Unternehmens, mit dem Unverstand und der Tücke feindlicher Klopffechter, mit dem Freibeuterthum einer pseudonymen Schleichhändlerfirma herumschlagen. Das Nationaltheater war todt, und seine Dramaturgie endete klanglos mit mismuthigen Protesten gegen die Nachdrucker, die ihm frech antworteten. In demselben Jahr erhob sich der alte Feind des Theaters geharnischt gegen die Hamburger Schaubühne und die Schaubühne überhaupt. Die Gelegenheit schien günstig für ein Hauptbombardement auf die leider so dauerhafte Zielscheibe unzähliger geistlicher Geschosse. Denn vereinzelt stehen neben der theologischen Artillerie die weltlichen Theaterfeinde wie der verblendete Rousseau, der seiner Vaterstadt die Gefahr eines Schauspielhauses ersparen wollte. Schon das sinkende Alterthum ging dem Mimenvolk des öfteren mit scharfen Edicten zu Leibe, und unablässig donnerten die Kirchenväter gegen solche heidnische Greuel, allen voran mit der

vollen Wucht seiner strafenden Beredsamkeit Tertullian. Unbekümmert, wie weit die Polemik jener Frühzeit noch auf ganz anders geartete Spiele passe, holten die spätern christlichen Jahrhunderte sich ihre Waffen gern aus dem großen patristischen Arsenal. Wol übten einzelne große Theologen Toleranz und milde Censur, wol dichteten zahllose protestantische Pastoren und Jesuiten um die Wette steife oder spielerige Schulstücke, aber der fromme Ärger verstummte nicht. Namentlich das siebzehnte Jahrhundert hat in allen Litteraturländern Europas die Sitze der Schauspielkunst mit einer Hochflut von Anklagen bedrängt; und wenn der größte Kanzelredner Frankreichs sich gar eindringlich betheiligte, so erkennt man, wie ernst der Angriff gemeint war. In England mußten die Musen des Dramas vor den unwirschen Puritanern Reißaus nehmen. William Prynne erklärte in dem riesigen Sammelpamphlet „Histriomastix" die Schauspiele für Teufelspomp, den Beruf des Schauspielers für infam, die erste Priesterin des neuen Theaters für ein Ungeheuer. In Deutschland wurde Hamburg zweimal das Schlachtfeld, wo man den Bestand der Bühne mit größtem Eifer angriff und schützte. Während anderswo auch strengere Seelenhirten den Theaterbesuch gleich Tanz und Kartenspiel unter die Adiaphora rechneten, ward an der Alster das prächtige Opernhaus einzelnen Pastoren ein rechter Dorn im Auge. Sie nannten es „die an der Kirche Gottes gebauete Satansecapelle." Als der große Kurfürst die Oper mit seinem Besuch und Beifall beehrt hatte, predigte am nächsten Bußtag ein Eiferer dagegen, daß Monarchen herbeireisten um in Hamburg zum Teufel zu fahren. Lange wogte der Kampf hin und her; mit der „Schauspielergeißel" Prynnes rang nun Reisers „Theatromania oder Werke der Finsternis in denen öffentlichen Schauspielen" um die Palme. Aus ehrlicher Angst um das Seelenheil ihrer Pfarrkinder hatten Reiser und mehrere Amtsbrüder zur Feder gegriffen, doch erlangten sie im geistlichen Ministerium nicht die Mehrheit. Ein aufgeklärter Pastor dagegen, der es selbst für keinen Raub hielt Libretti abzufassen, secundirte dem schriftgelehrten Hanswurst Christoph Rauch, und die Theaterleitung verschaffte sich sogar von orthodoxen Facultäten Gutachten, worin nur der Misbrauch verpönt wurde.

Während so der geistliche Librettist Elmenhorst unangefochten und die ganze Streitigkeit etwa von 1678 bis 1693 in einem allgemeineren

Fahrwasser blieb, hatte der junge Pastor Schlosser in Bergedorf bei Hamburg 1769 ein böses Hagelwetter durchzumachen. Schwächliche Komödien aus seiner Studentenzeit waren unter Ackermann aufgeführt worden; sie erschienen dann gedruckt und wurden in einer verbreiteten Zeitschrift zwar getadelt, aber mit indiscreter Nennung des theologischen Urhebers als eine erfreuliche Freiheitsregung ausgehängt. Sogleich las der Senior Goeze in der „schwarzen Zeitung" Hamburgs dem „straßenjungensmäßigen" Redacteur jenes Journals, Klotz in Halle, und dem unglücklichen Komödienschreiber, der mit einem Fuß auf der Kanzel, mit dem andern auf der Bühne stehe, anonym die Leviten. Doch schien nach weitern offenen Briefen eine Ehrenerklärung alles beizulegen, als das ungeschickte Eingreifen eines Schlosserschen Freundes den streitlustigen Hauptpastor zu einer Entscheidungsschlacht herausforderte. Nach einem tiefen Athemzuge verkündigt er sein Thema „Theologische Untersuchung der Sittlichkeit der heutigen deutschen Schaubühne, überhaupt: wie auch der Fragen: Ob ein Geistlicher, insonderheit ein wirklich im Predigt-Amte stehender Mann, ohne ein schweres Ärgernis zu geben, die Schaubühne besuchen, selbst Komödien schreiben, aufführen und drucken lassen, und die Schaubühne, so wie sie itzo ist, vertheidigen, und als einen Tempel der Tugend, als eine Schule der edlen Empfindungen, und der guten Sitten anpreisen könne?" Auf mehr denn zweihundert Seiten ruft er ein Mal über das andre mit wachsender Hitze sein zorniges Nein, Nein. Die Ausführung ist langathmig wie der Titel, polternd, voll von Wiederholungen. Schlossers kraftlose Gegenschrift bietet eine Statistik der bei Goeze immer wiederkehrenden Vergleiche zwischen dem Theater und einem Heuchler, einem Lustgarten, einem Gifttrank, einem Pesthaus, einem Bordell und — volle dreizehnmal — mit der großen Diana der Epheser. Der Herr Senior, der die Candidaten Ministerii für eidlich verpflichtet hielt das Kartenspiel, den Tanz und die „wahre Satansschule" zu fliehen, hat natürlich selbst nie ein Theater betreten. Sein Material stammt vom Hörensagen, von Theaterzetteln, aus Löwens Buch und aus den Anklagen der Kirchenväter sowie neuerer und neuester Gegner. Er hat auch seine Zeit nicht an die Lectüre zahlreicher Stücke verschwendet, doch hält er Gellert und namentlich Herrn Lessing in Ehren. Goeze kann „Minna von Barnhelm" nicht hoch genug stellen. Aber wie

soll eine verrufene Kokette das Fräulein, wie ein Mensch, der für einen Ducaten zu allem feil ist, den Major oder Wachtmeister agiren? Die Moralität der Künstler will er jedoch aus dem Spiele lassen; er kenne sie nicht, er richte sie nicht — sie stehen und fallen ihrem Herrn. Das Repertoire aber sei nicht „gereinigt", und erscheine einmal als Seltenheit ein sittlich tüchtiges Stück, so lasse der Unternehmer durch irgend eine Zwischen-Pantomime geschmückter Dirnen die üppigste Sinnenlust entbrennen. Auch das desinfieirte Pesthaus bleibe ein Pesthaus. Nur Scheingründe sprechen für das Theater, wie in großen Städten für gewisse Gassen. Der Pöbel, dieser „gute theatralische Zugvogel", vereitle jede gründliche Reform. Sollen wir unsern kurzen Erdenlauf zum Schaden der Seele an Eitelkeiten verschwenden, uns im Parterre zum Nachtgebete rüsten? Bleibt doch die moralische Wirkung einzelner Trauerspiele nur eine kleine Dosis Arznei in dem Löffel voll Gift; die Obrigkeit müßte von rechtswegen alle Tragödien, die so verführerisch mit schrecklichem Selbstmord schließen, unterdrücken. Und die Lustspiele werden mit ein paar Ausnahmen auf der Wage christlicher Sittenlehre zu leicht befunden. Die Posse ist schandbar, Holberg verächtlich, Moliere hassenswürdig. „Dieser wahre Patriarch, dieses so hochgepriesene Muster der Schauspieldichter gehört unstreitig unter die verdammlichsten Lehrer des Lasters, und ich glaube nicht, daß Voltaire mit verschiedenen Aufsätzen, in welchen sich die Frechheit und Bosheit in ihrer höchsten Größe zeigt, ja welche der Satan selbst zu verfertigen nicht frech genug sein würde, so viel Schaden gethan hat" wie Moliere mit „George Dandin" oder dem üppigen König zuliebe mit „Amphitryon". Es ist ein bornirter, aber ein ganzer, tief von seiner geistlichen Berufspflicht durchdrungener Mann, der hier sein Wehe! Wehe! schreit. Während in Lessings Epigramm der Priester, den man zum Besuche des „Tartuffe" auffordert, dies „Schandstück" verabscheut, fährt unser ehrlicher Goeze fort: „Bei dem allen aber bekenne ich gern, daß ich dem „Tartuffe" des Moliere vor allen seinen übrigen Stücken einen Vorzug gebe. Bösewichter von der Art, als Moliere in diesem Schauspiele vorgestellet hat, verdienen zwar allezeit am Pranger öffentlich ausgestrichen zu werden. Da sie aber Mittel finden, dem Büttel zu entrinnen, so ist es ihr gerechter Lohn, daß der nächste Grad nach dieser Strafe sie treffe, und der besteht darin, daß ihre Schande von einem

Moliere und seiner Bande öffentlich aufgedeckt werde." Nicht unwitzig schließt er mit einem Hieb auf die schmeichelnde Tirade über Louis XIV. den Gerechten: „Ich lese den Tartuffe des Moliere mit Beifall, bis ich auf die Rede komme, die er zuletzt dem Gefreieten in den Mund legt. Hier ist Moliere selbst der ärgste Tartuffe." Goezes zweiter Theil beschäftigt sich mit dem Verbrechen Schlossers und gebietet den Geistlichen sich nie im geringsten mit dem Theater zu bemengen. Die Göttinger Theologenfacultät pflichtete ihm bei. Ein heftiger Federkrieg währte bis gegen Ende November, wo der Senat die Fortsetzung dieser unschicklichen Händel verbot. Erst vor einem halben Jahre waren die letzten Stücke der „Dramaturgie" erschienen. Im Eingang des großen Werkes hatte Lessing auch der Geistlichkeit eine rasche Verbeugung gemacht und zu einer unreifen Sentenz Cronegks bemerkt: „Wenn die Bühne so unbesonnene Urtheile über die Priester überhaupt ertönen läßt, was Wunder, wenn sich auch unter diesen Unbesonnene finden, die sie als die grade Heerstraße zur Hölle ausschreien?" Jetzt berührte ihn, während Löwen ergrimmte, der aufgewirbelte Staub nur flüchtig. Ein in den „Unterhaltungen" erneuertes älteres Sinngedicht drückte seine Meinung über den Fall Schlosser aus:

Frage: Steht einem Prediger das Versemachen an?
Darf ein Poet wol eine Predigt machen?
Antwort: Freund, Deine Fragen sind zum Lachen:
Ja doch! der, wenn er will, und jener, wenn er kann.

Als er ein volles Jahrzehnt später in den „Antigoezen" den Hamburger Theaterkrieg und die erbauliche Verfolgung Schlossers streifte, zog er seine Umschreibung dieses Spruches hervor und ärgerte die Frommen durch die Versicherung, daß Moliere und Shakespeare, wenn sie statt der Bretter die Kanzel bestiegen hätten, vortrefflich gepredigt haben würden.

Ihn selbst beschäftigte, wie auch die letzten Stücke der „Dramaturgie" lehren, schon 1768 eine ganz andere Polemik. „Ich denke" schreibt er im September „man wird es dem Ende anmerken, daß ich es, den Kopf schon voller antiquarischen Grillen, geschrieben. Aus dieser Ursache wünschte ich auch lieber, an dem zweiten Theile der

„Antiquarischen Briefe“ arbeiten zu können, als hieran.“ Sein antiquarischer Gegner heißt Klotz.

2. Die Klotzischen Händel.

Homo vanissimus et vix mediocriter eruditus.
Ruhnken.

„Die Klotzische Episode in der deutschen Litteratur — Schande, wahre Schande“.
Herder.

Der Hallenser Geheimerath Christian Adolf Klotz konnte in früheren Schriften die feinsinnige Gelehrsamkeit Lessings nicht oft genug mit Complimenten überschütten, und indem er gern auf das Band der Landsmannschaft (Lessingius, popularis meus, homo elegantissimus) hinwies, deutetete er leis an, daß wie Kamenz seinen berühmten Lessing, so das nachbarliche Bischofswerda seinen ruhmwürdigen Klotz aufzuweisen habe. Diese lausitzische Gegend hat der Nation außer dem kritischen Genie Lessings die gedankenweckende und erziehende Kraft Fichtes und, was gerade hier nicht vergessen werden darf, die Künstlererscheinung Rietschels geschenkt; Bischofswerda aber suchte die Philologie des achtzehnten Jahrhunderts mit dem misrathenen Talent eines Klotz, die Theologie mit der wüsten Caricatur aller Kritik und Aufklärung in der Person des famosen Bahrdt heim. Klotz stammte aus einer angesehenen Pastorenfamilie schleswigschen Ursprungs. Sein Geburtstag ist der 13. November 1738. Die Eltern sahen ihn schnell steigen, jählings fallen und in der Blüte der Jahre kaum zu früh sterben. Sie mögen an der Bahre betrogener Hoffnungen auf die Kindheit ihres Sohnes zurückgeblickt haben, die durch Verhätschelung und Überreizung seines vielversprechenden Geistes im Keime vergiftet wurde. Während die Kamenzer Pfarre unter trübseligem Mangel seufzte, verschrieb der wolhabende Superintendent zu Bischofswerda die theuersten Hauslehrer für den Knaben, nährte seine Lesewuth und schmunzelte, wenn das zehnjährige Wunderkind deutsche Stegreifgedichte zungenfertig vortrug. Eine unausrottbare Eitelkeit wurde so dem behenden, aber für alle strenge Arbeit verdorbenen Jungen eingeimpft. Auf der Meißner Fürstenschule schwelgte er in Hagedorn, dem „Vater unserer lyrischen Poesie“, und Horaz, aber er ging vor-

zeitig ab, weil ihm die energische Zucht nicht behagte. Dann erwarb er sich in Görlitz gute griechische Kenntnisse und schwärmte für Anakreon, Sophokles, vor allem für Homer, aber der Rector ließ ihm die Zügel schießen, dichtete mit seinem Liebling, der bedenklich früh die Kanzeln umliegender Dörfer besteigen durfte, um die Wette lateinische Verse und sah es gern, daß der Primaner eine Elegie öffentlich declamirte, in Druck gab und auch eine Abiturientenarbeit über Cicero schleunigst unter die Presse schickte. So hatte Klotz die Freuden der Autorschaft bereits genossen, als er Ostern 1758 in Leipzig immatriculirt wurde. Er brachte von der Schule den pythischen Spruch mit, er werde sehr gut oder sehr schlecht werden; man durfte jedenfalls auf Ungewöhnliches gefaßt sein.

Dem geistlichen Beruf seiner Väter entsagend, war Klotz dem Namen nach anfangs Jurist, der Neigung nach ein philologischer Bellettrist. Lessings Lehrer Christ fand er nicht mehr unter den Lebenden; dennoch ging er bei ihm in die Schule, denn Christs handliche, wie F. A. Wolf treffend sagt: helldunkle Werkchen wurden fleißig gelesen, Nachschriften seiner Collegia eifrig begehrt. Klotz hat lange Zeit diesen Archäologen ebenso überschwänglich als ein Ideal gefeiert, wie er ihn später abschätzig bekrittelte. Nur die undurchsichtige Schreibart Christs misfiel von Anbeginn dem flotten Stilisten, der unläugbar ein allerliebstes Latein plauderte und bei aller bequemen Scheu vor Ernestis Trockenheit doch die Übungen des berühmten Ciceronianers nicht verschmähte. Wiederum wurde seichte Vielgeschäftigkeit sein Verhängnis. Vom Hofrath Bel leider sofort in den Dienst der Acta eruditorum, einer bewährten Recensiranstalt, eingespannt, lernte der milchbärtige Criticus dreist absprechen und zudringlich loben. Die Lawine seiner litterarischen Händel kam schon damals ins Rollen, und neben ein paar echten Freunden gewann er zeitig einen fragwürdigen Anhang. Er hatte auf dem Scheideweg zwischen Poesie und Wissenschaft geschwankt und wollte nun den ernsten Altar der Philologie einladend mit den duftigen Gewinden geschmackvoller, poetisch angehauchter Weisheit zieren, Alterthumskunde und Aesthetik nach Gebühr vereinigen. Daß er mehr Genie als Fleiß besitze, wurde von seinem intimen Kreise früh als eine schielende Formel des Lobes aufgestellt. Er verbummelte ganze Monate. Sein Leipziger Triennium hatte außer einem gleich anfangs

hingeworfenen Schriftchen über die Unechtheit des homerischen Textes nur Recensionen und Carmina gezeitigt. Allerdings wußte er vielerlei, faßte schnell, war mehrerer moderner Sprachen leidlich mächtig, sehr belesen, nie um den Ausdruck verlegen; aber dieser Leichtigkeit fehlte die Festigung von Bildung und Charakter, und auf der Jagd nach kleinen Ehren verzettelte er seine unbestreitbaren Talente.

Der geschmeidige Streber fand vielmögende Gönner. So empfing ihn 1761 in Jena mit fördernder Huld der einflußreiche Walch, Haupt einer akademischen Dynastie, Präsident der lateinischen Gesellschaft. Die Universität Wittenberg fügte zu dem Magisterdiplom den Kranz des poeta laureatus. Sicherlich ist Klotz der genießbarste Neulateiner des vorigen Jahrhunderts und einer der gewandtesten Poeten überhaupt, welche eine abgestorbene Sprache dichterisch handhabten. Wenn er von Rosen und Liebe sang, ahmte der junge Lebemann nicht bloß seinem Anakreon oder Johannes Secundus nach. Ein Dithyrambus auf frohe Weingelage ist schwungvoller als die gesammte Trinkpoesie der Hallenser. Horazische Laune gestand auch Herder den Oden und frischen Sermonen gern zu, und mit dem Namen Klotz beschloß er die Fragmente über lateinische Dichter. Nur Ein böser Kritiker sprach von nachgemachten Straußbündeln römischer Blümchen und Spezereien; leise regte sich inmitten der von Bibliotheken und Litteraturbriefen gezollten Anerkennung der Zweifel, ob man diese Poeterei sehr ernst zu nehmen habe. Der Fluch der neulateinischen Poesie, Borg und Phrase, waltet auch hier im Übermaß. Lächerlich, wenn ein Biograph aus den Floskeln dieser Elegien und Carmina omnia ein Charakterbild Klotzens aufbaut. Kann etwas charakterloser sein als eine kleine Gedichtsammlung, die heute bei Kuß und Kelchglas den Sittenprediger auslacht und morgen langathmig die herbe Einfachheit der alten Cherusker feiert, die auf diesem Blatt bares Weltbürgerthum, auf jenem den schönsten sächsischen Patriotismus athmet, die den Krieg verabscheut, dann den Heldenfall des Preußen Kleist kräftig besingt und ein ander Mal den Tod für König und Vaterland so entzückt ausposaunt, daß man den Tyrtaios Klotz schon sein junges Leben mit einem letzten Gebet für den sächsischen Landesvater aushauchen sieht? Er, der die Übersiedlung von Bischofswerda nach Jena in dumpfen Trauertönen wie eine Verbannung aus Rom gen Tomi beklagte, verherrlichte in

Sachsen seinen Augustus, in Thüringen Anna Amalia, in Preußen das tolerante Scepter des großen Friedrich. Und stimmt Klotzens Lebensführung auch nur einen Tag lang zu dem leeren Selbstlob in etlichen Oden: nicht der Beifall der Menge, nicht Güter, nicht Titel sind mein Begehr!

In Jena wie in Leipzig verwandte Klotz viele Tage auf die Abfassung lateinischer Feuilletons, worin er, geschult an Mencke und Liscow, die Kleinlichkeit der Gelehrtenrepublik durchhechelte und neben Seitenhieben auf Deutschfranzosen und Krautjunker die wunden Punkte des Journalismus angriff. Ironisch wies er jungen Büchermachern den Weg zum Ruhm und grünen Zeitungsschreibern die Geheimnisse ihres Berufes. Sucht Gönner, stiftet Cliquen, seid bestechlich, spielt den ständigen Dictator und gewinnt durch unablässige Ausfälle auf die Männer, die euch ignoriren, Ansehen bei dem Pöbel! Besonders heftig ging er mit der grammatischen Mikrologie und den dickleibigen Commentaren ins Gericht. Soll der Kehricht von Druckfehlern, schlechten Lesarten, gehäuften Parallelstellen das Ideal philologischer Erläuterung sein? Das Latein seine hochmüthige Alleinherrschaft behaupten? Die Erörterung antiquarischer Quisquilien auch fürderhin das so nöthige Studium der Staatsalterthümer und der Kunstgeschichte erdrücken? Der Philolog muß Archäolog im allerweitesten Umfang sein. Schade nur, daß aus diesen, zum Theil so berechtigten Protesten nicht die Begeisterung und der heilige Zorn eines im Großen arbeitenden, im Kleinen festen Gelehrten spricht, sondern eine aesthetisirende Genußsucht, welche mühelos den Rahm der Alterthumskunde abschöpfen möchte. Klotz stimmt nicht ein in das Gebet eines Philologenfürsten „O daß ich ein guter Grammatiker wäre", denn ihm gilt der emsige Grammatiker nur für den robenden Tagelöhner auf steinigem Acker. Humoristisch sieht er den wüthenden Buchstabenklauber mit rothem Kopf und funkelnden Augen daherrennen: „Rasch zur Flucht! nun geb ich für dein Leben keine taube Nuß, er wird uns zu Wurst hacken." Er selbst lag in blutigem Krieg mit Peter Burmann dem jüngeren und sparte bei großer schriftstellerischer Überlegenheit kein Mittel um dem eingebildeten Holländer jede wissenschaftliche und menschliche Ehre abzuschneiden. Mit der drastischen Caricatur „Burmanns Begräbnis" schloß er diesen kritischen Gang ab, wo er so schonungslos gesprochen,

den Gegner so verächtlich des Plagiates an fremden Heften geziehen, daß man fortwährend auf die ihm selbst von fern drohende Züchtigung ausblicken muß. Der Streit war über der griechischen Anthologie entbrannt, aber Klotz, immer schwach in der Emendatio und Recensio alter Texte, hat das Vorhaben einer großen Ausgabe so wenig wie andre umfassende Pläne ausgeführt, und die schwerfälligen Apparate durfte nicht verlachen, wer die paederastischen Zoten Stratons ohne schärfere Textkritik roh aus der Handschrift abdruckte und beim Tyrtaios gerade die elementaren Pflichten eines Herausgebers vernachlässigte. Der Sieger über Burmann erschien bald als halbgelehrter Windbeutel gegen einen Ruhnken, der 1764 schon über Klotzens abschüssige Laufbahn ein endgiltiges Verdict aus Holland nach Göttingen abgegeben hat. Für gründlich ausgetragene Studien hatte Klotz ein gar zu kurzes Gedärm, und Herders nicht unfreundliche Anzeige Klotzischer Opuscula trifft mit dem Satz „Überhaupt wünschen wir von Herrn Klotz irgend eine ausgeführte und vollendete Materie zu lesen" die unüberwindliche Schwäche des Mannes, der ein edles Ziel sehr einseitig erstrebte, wenn er im Jenenser Horazcolleg, ohne alle Wortphilologie eines Bentley, das künstlerische Verständnis der alten Poesie ausbreitete. Er unternahm also, was dann Heyne so erfolgreich und um vieles gelehrter in Göttingen leistete.

An die Universität Göttingen wurde Klotz im Herbst 1762 durch Michaelis' Vermittlung berufen und ein Jahr darauf, als ihm Halle einen philologischen Lehrstuhl, Gießen die orientalistische Professur — Klotz hatte einmal die Elemente des Hebräischen gelernt — anbot, zum Ordinarius befördert. Den Curator wußte er geschickt zu umbuhlen, aber die Collegen blieben mit wenigen Ausnahmen sehr kühl. Die gelehrte Societät verweigerte seine Aufnahme, die Facultät zog ihm durch die Berufung des würdigen Heyne an Gesners Stelle einen dicken Strich durch die Rechnung, wie er bald naiv in einer Vorrede gestand. So folgte er 1765 einem erneuten Ruf nach Halle, und was an der Leine mislungen war, glückte vollauf an der Saale: sich hinaufzuschreien zu Ruhm und Macht. Der junge Hofrath wurde bald der jüngste Geheimerath in Preußen, und auf den Titelblättern seiner Schriften prangte: „Vom Herrn Geheimdenrath Klotz." Er hatte Gutachten für die Schulreform in Polen abgegeben und zweimal

lockende Anträge aus Warschau erhalten. Aber sein Gönner Quintus Icilius verschaffte ihm eine ansehnliche Gehalt- und Rangerhöhung in demselben Jahre, wo Lessing so bittere Enttäuschungen in Berlin erfuhr, und auch die Leitung der Halleschen Bibliothek wurde Klotz übertragen. Dabei behielt er Wien, sein geheimes Endziel, scharf im Auge und schwang das Weihrauchfaß vor den Kunstgrößen Dresdens. Er hatte stets ein Füllhorn von begeisterten Superlativen zur Hand, seine Widmungen triefen von Süßigkeit, es kostete ihn nichts zu betheuern, man werde künftig statt „ein Maecen" nur „ein Münchhausen" sagen. In der That wuchs sein Einfluß dergestalt, daß er in zahlreichen Berufungsfragen den Ausschlag gab und die Universität Erfurt mit seinen Creaturen besetzte. Da war der betriebsame Meusel; der leichtfertig aesthetisirende Compilator Riedel, ein begabter, aber haltloser und endlich zu Wien in Elend und Wahnsinn verkommener Mensch, spöttisch, würdelos, frivol, in den lustigen Kreisen Erfurts der ausschweifendste; ferner der junge Bahrdt, der wegen schmutziger Geschichten aus Leipzig geflüchtet, aber von Klotz trotz früherer Entzweiung gastlich aufgenommen und der Mainzer Regierung dringend empfohlen worden war, obwol Bahrdt weder aus seiner höchst bedenklichen Vorgeschichte, noch aus seiner „furchtbaren Ignoranz" ein Hehl machte. Klotz sorgte für seinen einstigen Stubenburschen in Jena Harles, er poussirte seinen Kneipgenossen Schirach in Helmstädt, er wollte den gemeinen Hausen nach Polen befördern, er machte seinen Göttinger Schüler J. G. Jacobi zum Professor in Halle und hielt offene Tafel für alle jungen Leute, die ihm gefielen. So lebte auch Bürger als Student zu seinem sittlichen Schaden mehr als zu seinem dichterischen Gewinn in diesem lockeren Kreise; Klotz führte ihn in die Litteratur ein und wünschte ihm öffentlich das sorgenfreie Loos des dänischen Pensionärs Klopstock. Überhaupt war Gutmüthigkeit, so weit es sich irgend mit dem eigenen Interesse vertrug, eine der hervorstechendsten Eigenschaften Klotzens, der seine Wolthaten ohne Prüfung der Würdigkeit austheilte, Freundschaften nah und fern ohne kritische Wahl schloß, und, wie es in großen Cliquen zu gehen pflegt, selten Dank und Treue erntete. Der schlanke, hübsche Mann machte in Halle weit über seine Mittel ein Haus: „ich bin nicht gewohnt auf schlechtem Fuß zu leben, und da mir der König Geld giebt, so halte ich es auch für Pflicht, es

wieder so zu verthun, daß ich dem mir beigelegten Charakter keine Schande mache. Ich wohne vortrefflich, habe zwei Bediente und lasse auch sonst aufgehen. Daher bin ich oft so arm, wie ein Poete." Das Privatleben dieses frivolen Genußmenschen untergrub nur zu schnell sein Ansehen in Halle. Der leichtsinnige Zecher und Schuldenmacher mußte die letzte Achtung einbüßen, wenn er, der verheiratete Geheimerath, sammt seiner jungen Cohorte lärmend an den berüchtigtsten Orten von der Schaarwache überrascht wurde. Wie wegwerfend sprechen Beobachter dieses lüderlichen Treibens von „Signor Klotzen"! Und auch der pietätvolle Famulus kann in einer schönfärbenden Charakteristik die molluskenhafte Weichlichkeit, die Verschwendung, die Indiscretion und Leichtgläubigkeit, die hastige Lesewuth des Meisters nicht verschweigen. Ohne Ausdauer, Pflichtgefühl und Concentration nahm Klotz seine Vorlesungen auf die leichte Schulter; er beschränkte sie auf ein Minimum, und die paar Stunden, höchst nachlässig abgemacht, fanden keinen Anklang bei den Studenten. Der Lehrberuf war ihm zuwider; er gestand, daß er gar nicht unter Professoren passe und niemand um die Geschicklichkeit auf Universitäten eine glänzende Rolle zu spielen beneide. Er spielte sie nach außen. Niemand schüttelte bereitwilliger Vorreden, Nachschriften, Elogia aus dem Ärmel; kein damaliger Philolog war wie Klotz so überall und nirgends zu Hause. Heute ein Heftchen über römisches Recht aus Münzen, morgen ein Neudruck lateinischer Gedichte aus Frankreich über die Malerei, übermorgen eine unnütze Edition von Vidas alter Poetik. Er sprang wie Christ von einem Feld auf das andere. Seine Muße zur Arbeit war dabei durch eine riesige Correspondenz sehr beschränkt, deren Netz über die hohen Schulen hinausreichte, die Halberstädter Dichterbewahranstalt fest einschloß, Wien und Dresden umspannte und Fäden zu allen Litteraten von einigem Namen schlug oder zu schlagen suchte. So war er groß in der kleinlichen Universitätskunde, der Personalklatsch strömte aus allen Kanälen in die Cloaca Maxima nach Halle, Verdächtige wurden mit einer wahren Spionage umstrickt, Scheelsucht und kriechende Höflichkeit gaben einander in diesen Briefen das ausgiebigste Stelldichein. Der widerliche Schmeichelton, an welchem Gleim mitschuldig, war hier zu Hause, und ein Flögel wird wahrhaft grotesk-komisch, wenn er Klotzen wollüstige Thränen nachweint wie ein Mädchen ihrem Damon oder betheuert:

„Da ich die erste Schrift von Ihnen sahe, fiel mir Thusneldens Rede an den Hermann ein: schon im Eichenhaine sah ich dir die Unsterblichkeit an.“

Klotzens sämmtliche Schriften sind philologisch-aesthetischer Natur. Er handelt z. B. „Über die glückliche Kühnheit des Horaz“, Anlage und Stil der Oden untersuchend, Parallelen ziehend, ohne jede tiefere Poetik zwar, doch um die lyrische Technik bemüht. Er schreibt, durch Christ und Lessing angeregt, als Fortsetzung der eben genannten Abhandlung „Rettungen des Horaz“ wider die Hyperkritik eines Franzosen, gegen welchen er auch wortreich die Schamhaftigkeit des Vergil verfocht. Da ist viel von Malerei die Rede; er stellt im Anschluß an Spence und Addison ein neues Princip auf, die bildende Kunst für die Erklärung der antiken Dichter zu verwerthen, ruft weiter zum Verständnis des Römers Petrarca und Malherbe, Sarbiewski und Uz heran und vergleicht eine Ode an Augustus mit Lessingschen Versen auf Friedrich den Großen. Dieses vergleichende Verfahren schwellt auch seine „Homerischen Briefe“ gewaltig auf, lateinische Causerien über die Würde und über den Gebrauch der Mythologie im alten und neuen Epos, über den Einfluß antiker Götterbilder auf die christliche Kunst, über homerische Typen und ihr Nachleben und nebenher über alle möglichen epischen und nichtepischen Dinge, nicht ohne Blick, aber sehr obenhin. Der Stil ist flüssig und wässerig, die Fülle von Citaten aus Griechen, Römern, Italienern, Engländern, Franzosen, Deutschen überlästig, das Urtheil ohne festen Untergrund, die Gelehrsamkeit fadenscheinig, wie sehr sich Klotz auch überall mit massenhaften Belegstellen brüstet. Er hat vieles nur aus zweiter Hand und ist ein flinker Nachschreiber. Die Manier antike und neueste Poesie zusammenzukoppeln, wie man sie auch in Jacobis windigen „Rettungen des Torquato Tasso“ findet, macht Klotzens Tyrtaiosausgabe interessant, ein zierliches Buch mit hübschen Vignetten und zahllosen Druckfehlern. Die Vorrede weist nachdrücklich auf die vergleichende Methode hin. Er erläutert den spartanischen Kriegspoeten nicht nur durch eine blendende Fülle classischer Citate, sondern fügt eilig eine Sammelabhandlung über die Kampfgedichte aller Völker bei, wo das althochdeutsche Ludwigslied und „Kein seliger Tod ist auf der Welt“, der Pole Sarbiewski und der überschwänglich gepriesene preußische Grenadier, Regner Lodbrog und die Helden des Saxo Grammaticus einander die

Hand reichen. Weißes Nachdichtung der Tyrtaioslieder ist angeschlossen; man sieht, wie Klotz über die enge Zunft hinaus wirken will. Wenn der vornehmste Kenner aller Volkspoesie, Herder, mit Recht dieser Auffädelung den Mangel an Untersuchung vorwirft, so suchte Klotz in dem, auch einer Aesopausgabe beigefügten, Aufsatz „Über den Einfluß des Himmelstrichs auf die Dichter" Winckelmannisch zu erforschen, was die Dichtart des Lappländers von der reicheren Blüte der Sänger des Südens unterscheide, und er hat feinsinnige Bemerkungen zur vergleichenden Poetik beigesteuert. Die Unbefangenheit, mit welcher ein akademischer Vertreter der classischen Philologie den künstlerischen Gesichtskreis universal zu erweitern strebte, dazu sein rasches Eingehen auf Woods homerische, auf Lowths hebräische Studien, sind hoch anzuschlagen. Und wenn etwa der junge Uhland auf der Schule eine Ahnung von vergleichender Epenkunde, vor allem den Hinweis auf den germanischen Norden empfing, so ist der Dank für solche Anregung mittelbar auch an Klotz abzustatten. Dieser, obgleich ein Gegner des neubeliebten bardischen und skaldischen Mummenschanzes, fühlte sich sowol durch die Wendung, die Klopstock gen Norden genommen, als durch seine Nebenarbeiten beim Tyrtaios zur eingehenden Beschäftigung mit der Historia danica des Saxo Grammaticus angeregt. Die Prolegomena zu der Ausgabe von 1771 sind mit Ehren zu nennen. Dieselben gehen zwar nicht auf Amlethus-Hamlet oder Toko-Tell ein, aber sie untersuchen Leben und Stil des Saxo, sie würdigen die ersten Bücher als eine reiche Fundgrube der Mythologie und Heldendichtung und stellen, selten durch rationalistischen Unverstand beirrt, das kostbare Monument beredt über mönchische Chroniken des deutschen Mittelalters, die Klotz gar zu gern mit der Liedersammlung Karls des Großen vertauschen möchte. Wer dachte damals im Schoße deutscher Universitäten an den alten Saxo? und welcher Litterat wußte viel mehr von ihm, als daß er dem Elias Schlegel einmal einen Stoff geliefert? So hat Klotz trotz aller Eilfertigkeit manchen fruchtbaren Samen ausgestreut, und die populäre Thätigkeit einiger Schüler blieb nicht unbelohnt; denn mag man Schirachs Geschichtschreibung noch so niedrig werthen, seine Plutarchübersetzung hat einem Schiller heroische Zeiten erschlossen.

Es war auch nicht Eitelkeit allein, was Klotz von der lateinischen

zur deutschen Schriftstellerei zog. Die Liebe zur Kunst der Alten sollte als starkes Bildungselement immer weitere Wellenkreise treiben. Schlimm genug ist ihm dieser fatale Übergang allerdings bekommen, denn die lateinische Flagge hatte vieles gedeckt, was nun von den ersten deutschen Schriftstellern streng revidirt wurde. Gerade 1766 konnte man ihn an Winckelmann und Lessing messen, und Moses sprang ungnädig mit Klotzens Programm „Über das Studium des Alterthums" um. Wie Klotz in seiner Jenenser Antrittsrede den Bildungsgehalt des Griechenthums gefeiert, so pries er nun zu Halle in einem blümchenreichen, von den unerläßlichen Citaten blinkenden Stil die Antike als Schule für „Gefühl und Geschmack am Schönen". Voll Sehnsucht nach einem frischen Hauch in seiner akademischen Disciplin ruft er dem trockenen Antiquar zu: Dieu vous fasse la grace de devenir moins savant! Er setzt Genie gegen Gelehrsamkeit, lebendige Kenntnis der neueren Kunst sowie der „Iliade in Steinen" im Gemmencabinet gegen den Buchstaben, wirft mit großen Namen um sich und feiert auch als Übersetzer und Vorredner den jüngst verstorbenen Grafen Caylus als Muster eines Archäologen. Gegen Winckelmann vermag der Artigkeit nur für Artigkeit zahlende Declamator nirgends eine Antipathie ganz zu verbergen. Sein Schlagwort heißt „Geschmack"; es kommt auf allen Seiten so sicher vor wie ein Citat und ist die Stichprobe für den Klotzianer, heiße er Riedel oder Jacobi. Jedermann wurde nun unablässig gebeten im Tempel des Geschmacks den Grazien zu opfern. Man berief sich auf Wielands Grazienphilosophie; Jacobi, der Damenprediger, trug diese artigen Siebensächelchen in die Salons und förderte unstreitig die Anmuth der deutschen Bildung. Weil zu jener Zeit das Studium der antiken Kunst diesseits der Alpen mit einzelnen Ausnahmen auf Kupferwerke und kleine Cabinette beschränkt war, sah sich Klotz auch ohne seine Neigung für das Kleine, Zierliche auf zwei Lieblingsfelder des Jahrhunderts angewiesen, Münzen und Gemmen, als ihn Winckelmanns Kunstgeschichte sogleich zur Publication archäologischer Werkchen reizte und die schon 1760 erschienene Beschreibung des Stoschschen Cabinets einen guten Fingerzeig gab. Beide Gruppen schienen auch am leichtesten und billigsten dem deutschen Hause, der deutschen Schule, für welche Klotz als ein zweiter Gesner hellenische Quellen öffnen wollte, zugänglich. Er schrieb seit 1765 Dissertationen

zur Münzkunde, über Schmähmünzen, Belagerungsmünzen u. s. w., und faßte diese Bogen 1772 als **Opuscula nummaria** zusammen. Dazwischen liegt sein „Beitrag zur Geschichte des Geschmacks und der Kunst aus Münzen“ von 1767 nach dem überall durchschimmernden Muster Addisons, ein schöngeistiges Geschwätz ohne eigene Gesichtspunkte, doch voll gezierter Übertreibung fremder Gedanken, anmaßend gegen den „gemeinen Haufen der Antiquarien“. Poetische Schönpflästerchen dürfen nicht fehlen, und Klotz flieht nicht nur „von furchtbaren Folianten in die lieblichen Umarmungen des freundschaftlichen Gleims“, sondern bringt auch das Schlangenlied des Brasilianers in seinem Geschmackstempelchen unter. Er handelt über die Sujets, Allegorien und Inschriften und über die numismatischen Denkmäler des Wachsthums und Verfalls der Künste; der Gedanke, daß die Neueren zu sehr von der Schönheit der Alten abgewichen seien, geht durch; das Mittelalter gilt als barbarische Nacht; historischer Sinn wird nirgends bethätigt und die Münze als Spiegel ihrer Zeit, als Charakterbild des Fürsten mit lächerlichen Feuilletonphrasen ausgeklingelt. Das Ganze auch für den Halbgebildeten mühelos zu genießen wie Jacobisches Zuckerwasser, von Huldgöttinnen und Amoretten kredenzt. „Die Kunst in Stein zu schneiden steht mit der Kunst des Stempelschneiders in einer nahen Verwandtschaft“ — so folgt 1768 die verhängnisvolle Schrift „Über den Nutzen und den Gebrauch der alten geschnittenen Steine und ihrer Abdrücke von Herrn Klotz“. Der Kamm ist unserem Kunstrichter inzwischen beträchtlich geschwollen. Bei jeder Gelegenheit spricht er von oben herab über Christ wie über einen altmodischen abgethanen Mann. Lessing ist mehr Gegenstand der Polemik als des Lobes; Klotz citirt auch da „meinen geliebtesten Freund“ Riedel als Autorität, wo dieser lediglich den „Laokoon“ ausschreibt. Aber überall giebt es Zuckerplätzchen für die Hallenser und Halberstädter, und die Verherrlichung des braven Daktyliothekſammlers Lippert in Dresden kennt kein Maß. Der Ton ist eben so anspruchsvoll als die eigene Mühe in dieser compilatorischen Schrift, einer unwillkürlichen Winckelmanncaricatur, gering. Dieser echte Commentar zum Lippert soll in Schulen und Familien ein Wegweiser zum Geschmack und Lebensgenuß, ein anmuthiger Unterricht über Geschichte und Technik des Steinschneidens, über die Bedeutung der Gemmen für Kunsthistorie,

Mythologie und Litteratur sein, und daß so ein faßliches Büchelchen trotz seiner Phrasenhaftigkeit willkommen erschien, ist nicht zu läugnen. Die Gemmen waren ein Steckenpferd der Dilettanten. Der große Sammler erwarb Originale, der unbemittelte Kunstfreund ergetzte sich an Pasten. Freilich will die wissenschaftliche Archäologie heute von dem durch enorme Fälschungen so überaus schwierigen Gebiete nicht mehr viel hören — damals stand die Gemmenlitteratur in Blüte, und der Liebhaber beschaute die Steine oder Schwefel mit dem gleichen Entzücken, wie er die zierlichen Verse eines Gresset las. So ist Klotzens letzter Theil von bedeutendem litterarhistorischen Interesse für den inneren Zusammenhang dieser gaukelnden Archäologie und der benachbarten Dichtung, der „süßen, sinnreichen Tändeleien" dieser Steine und der Liebesgötterchen zarter Anakreontiker. Im Hinblick auf seine poetischen Freunde liefert Klotz, stellenweise nicht ohne Anmuth, eine förmliche Biographie Amors nach den Gemmen, um dem künftigen Historiographen vorzuarbeiten. Der Eingang ist ein Bouquet aus recht persönlichen Phrasen: „Ich wünschte, daß ein Freund desselben — und seine edlen und wahren Freunde sind zärtliche Seelen, voll Gefühl und Geschmack — uns die Geschichte dieses Gottes beschriebe, die mannigfaltigen Gestalten, unter welchen er den alten und neuen Dichtern und Künstlern erschienen ist, sammelte, seine nach dem verschiedenen Geschmack der Zeiten und Völker verschiedene Sitten, Reden und Schicksale schilderte, und hieraus gleichsam eine Chronik der Liebe zusammen setzte. Einer meiner geliebtesten Freunde (die Anm. citirt Jacobi) hat mit der Geschicklichkeit eines Watteau oder Boucher die Hauptumrisse entworfen . . . Ich wende mich mit den süßen Worten der Sappho an die zärtlichen Huldgöttinnen und an die Musen mit dem lockigten Haare, oder welches einerlei ist, ich wünsche mir auf einige Zeit die Gunst der Muse, welche einen Gleim und Weiße die zärtlichste Sprache gelehrt, und ihren schönen Seelen die sanftesten Empfindungen eingegossen hat".

Sollte man einem fein ausgestatteten Büchlein, das von solchem Honigseim überfloß und des Autors Freunden so süßen Brei um den Mund strich, den Stoff zu einem mörderischen Kriege zutrauen? Aber diese Biene, die von allen Auen ihre Blumenspeise gewann, konnte auch stechen, und der Grazienlehrer Klotz war zugleich ein schlimmer journalistischer Machthaber. Von der ersten Studentenzeit an ohne

Unterbrechung journalistisch thätig, mußte Klotz, als in Halle seine ehrgeizigen Ansprüche maßlos wuchsen, die Gewalt der Presse sich mit aller Kraft dienstbar zu machen suchen. So finden wir ihn als Redacteur von nicht weniger denn drei kritischen Zeitschriften! Er begann noch in Göttingen 1764 eine Quartalschrift Acta litteraria und führte sie bis in den siebenten Band; nach seinem Tode besorgte Schirach 1772 und 1773 zwei weitere Hefte, das vierte hinkte erst 1776 anonym nach. Er leitete von 1766 bis 1771 die „Neuen Hallischen Gelehrten Zeitungen", deren Schlußband 1772 Bertram in anderem Sinn redigirte. Er gründete im Herbst 1767 die „Deutsche Bibliothek der schönen Wissenschaften" und stellte im letzten Heft, dem 24. (Sept. 1771), sogleich für die nächste Ostermesse ein neues Organ, das „Magazin der Deutschen Critik" in Aussicht; Schirach setzte dann das verwaiste Project ins Werk. Natürlich konnte die Redaction nur schleuderig geführt werden, und die Betheurung in einem lateinischen Motto „Ein schlechtes Buch kann ich nicht loben" scheiterte von vorn herein an Klotzens Stellung als Haupt einer Litteratencoterie zu Schutz und Trutz. Auch die Acta streben über den Kreis der Gelehrtenzunft hinaus, indem sie sich gegen die neueste Bellettristik nicht verschließen, sondern alle Bücher, welche der humanen Bildung dienen, mustern. Und gewisse Tendenzen sind allen drei Klotzischen Organen gemeinsam. Man verfolgt die nur gelehrte, anmuthlose Schulphilologie mit unermüdlichem Hohn: der altfränkische deutsche Prosa-Homer des wackeren, aber ungeschickten Damm wurde so grausam verspottet wie die zwar ungelenke, doch dem Verständnis sehr förderliche Demosthenesübersetzung Reiskes. Gewiß war dringend zu wünschen, daß die Gelehrten Deutschlands ihrem Stil größere Sorgfalt zuwendeten, denn wir erschrecken heute vor der holprigen, täppischen und unsauberen Prosa, wie sie Männer vom wissenschaftlichen Rang eines Reiske oder Semler schrieben. Aber dieser Misstand rechtfertigt die systematische Verfolgung des Leipziger Graecisten und Arabisten nicht, der auf unvergängliche Arbeiten hinweisen konnte und den nun die jungen Klotzianer lärmend mit Koth bewarfen oder verächtlich an dem Musenliebling Gleim maßen, bis sie auf einmal umschwenkten. Weil Damm cyclopische Sätze baute, konnte in ihren Augen auch sein griechisches Lexikon keinen Werth haben, und wenn der derbe Alte seinen Dichter oft vergröbert hatte, so zeigten die Riedel

und Genossen nicht minder deutlich, daß ihr allerneuester feiner Geschmack der Naivetät Homers taub und mäkelnd gegenüberstand. Man feierte das Bequeme und Gefällige und wies nicht nur die detailklaubende kleinliche, sondern auch die gründliche wuchtige Gelehrsamkeit nach Litteratenart als Pedanterie aus dem Tempel der Charis. Man declamirte de pedantismo und de galantismo philologico. Mit dieser Neigung ging Hand in Hand der Ärger gegen die jüngsten extravaganten Richtungen der schönen Litteratur: das tiefsinnige Gesprudel Hamanns, die heftigen, in Lob und Tadel maßlosen Tiraden der Schleswigschen Litteraturbriefe und auch die feierlich geschraubte Weise Klopstocks behagten dem Klotzischen Journalismus so wenig, als sie die Anerkennung eines Jacobi fanden. Dagegen wurde dieser, wurden Gleim und Wieland als formgewandte Priester der Grazien unablässig gefeiert. Selbstverständlich huldigte Klotz in der Theologie freisinnigen Anschauungen. Er gab sich an hervorragender Stelle seiner Zeitschriften als Parteigänger der Aufklärung, befehdete z. B. die Hamburgische Orthodoxie, besonders den „heiser donnernden“ Goeze und schilderte satirisch die Sitzung eines theologischen Triumvirates. Dabei wurde der Grundsatz Bücher, nicht Menschen zu recensiren gröblich verläugnet. Klotz fiel nur zu gern in den persönlichen Ton seiner ersten Pamphlete zurück. Da wurde ein Jenaer Gelehrter mit einem tanzenden Kamel verglichen, Damm als physisch und geistig schwacher Greis verhöhnt, ein Leipziger College in seinem Auftreten bei einer Disputation carikirt, ein Ingolstädter dem Kuhhirten gleichgestellt und ebenso burschikos im Vademecumstil apostrophirt wie ein Thomaner Lehrer wegen des Schnitzers divina poeta. Auf der andern Seite aber verlangte der Geheimerath Respect für den deutschen Professor, und die geringe Ehrerbietung vor der akademischen Schriftstellerei und Kritik wurde ein Hauptvorwurf gegen unzünftige Litteraten wie Herder oder Nicolai. Mit letzterem war Klotz eine Zeit lang in Verbindung gewesen, hatte sich aber gründlich mit der Allgemeinen deutschen Bibliothek und ihrem Redacteur zertragen, da man ihn nicht genug lobte. Die „Deutsche Bibliothek der schönen Wissenschaften“ sollte nun der Berliner Tyrannei den Garaus machen und nebenher Gerstenberg, Hamann und die „Hamännchen“ treffen, auf daß sich über den Ruinen gestürzter Mächte der Thron Klotzens und seiner jungen Schleppträger

erhöbe. Deshalb wird alles verherrlicht, was zur Seete gehört oder für gewinnbar gilt. Einer lobt den andern, und Klotz spricht bei solchen Reclamen nur die Befürchtung aus, die zärtliche Liebe seines Freundes möchte dies Mal die Oberhand über dessen Weisheit und Schärfe behalten haben. Dagegen ständige Polemik gegen die Litteraturbriefe und ihre Berliner Nachfolgerin; und wie leichtsinnig auch die jungen Scribler ihr Geschäft besorgten, manche Besprechungen, z. B. ein Artikel gegen Ramlers Mishandlung fremder Gedichte, sind weder so schlecht geschrieben, noch so inhaltlos, als man uns vielfach überreden will. Klotz sah dann mit seinen „muthigen Leuten" verächtlich auf die „Berlinische Landmiliz, welche Nicolai commandirt" herab.

Den Fehdehandschuh hob zuerst kein Berliner, sondern der empörte Hamann in der Königsberger Zeitung auf. Sein Angriff vom Januar 1768 ist der Vorbote der Gewitter dieses Jahres. Schon am 2. Februar schreibt Lessing an Nicolai: „Das ist doch unleidlich, was die Kerle in Halle sudeln! Und in was für einem Tone! Das zweite Stück aber ist schon so elend, daß ich der ganzen Lufterscheinung eine sehr kurze Dauer verspreche. Die Königsberger fangen schon ritterlich an, sich über den Herrn Geheimenrath lustig zu machen, und ich will es noch erleben, daß Klotz sich wieder gänzlich in seine lateinischen Schanzen zurückzieht." Doch reizte es ihn in Sachen Ramlers, Gerstenbergs, Klopstocks, seiner mit Recht und Unrecht angegriffenen Freunde, ein „Litteraturbriefchen" gegen die Hallenser zu versuchen; von antiquarischen Fehden verlautet noch nichts.

Lessing hatte im „Laokoon" die Polemik der Epistolae Homericae gegen Thersites achtungsvoll bekämpft und Klotz einen Gelehrten von sonst sehr feinem und richtigen Geschmack genannt. Auch ihm also gefiel die aesthetische Richtung eines Philologen, den er im übrigen nur obenhin kannte und der ihm bald verdächtig wurde. Begierig ergriff Klotz die Gelegenheit dem berühmten Schriftsteller und kritischen Führer eine überströmende Liebeserklärung zu machen, welche Lessing mit zurückhaltender Höflichkeit erwiderte. Die Acta brachten eine große, mit vollen Superlativen für den Grazienzögling und sein goldenes Buch einsetzende Recension des „Laokoon"; die Hallischen Zeitungen priesen die vortreffliche Gelehrsamkeit und das göttliche Genie des classischen Autors. Freimüthig aber äußerte Klotz, der sich bei seiner

lateinischen Anzeige sichtlich Mühe gab, einige Zweifel, ob die alten Plastiker wirklich so sehr der Milderung gehuldigt, ob die Schranken im „Laokoon" nicht zu eng gezogen, ob Lessing in Bezug auf den Tod und die Furien das Richtige getroffen, ob sein Urtheil über Vergil und über die Datirung der Gruppe Beifall verdiene. Er wies Lessings kühne Hypothese über den Borghesischen Fechter zurück und lobte schließlich mit geheimer Schadenfreude die an Winckelmann geübte Kritik. Dieser, sagt ein gleichzeitiger Brief Klotzens, hintergehe den Leser leicht durch Machtsprüche und Großthun. Vergebens wartete Klotz auf eine Quittung; es kam weder ein Dankbrief noch ein Gegenlob über „das Geschmiere von Münzen." Und schweigend strich Lessing den angekündigten Besuch in Halle von seinem Reiseprogramm. Nun stimmte Klotz, in seinem Do ut des betrogen, den hohen Ton merklich herab: die Deutsche Bibliothek, die anfangs komisch genug den Fll. der Litteraturbriefe mit dem Hamburger Dramaturgen contrastirt hatte, äußerte gelinde Zweifel gegen Lessings Dichtungen und brachte kurz angebundene Zurechtweisungen wie: „Corneillen thut den Dramaturgist gewiß Unrecht" oder in einer Reclame für Riedel: „Herr Lessing wird in einigen Stellen seines Laokoon widerlegt." In dem Gemmenbuch wundert er sich über Lessings irrige Auffassung homerischer Gemälde und giebt nach mehreren kleinen Protesten seiner Schrift eine recht ausgesucht antilessingsche Spitze, indem er eine Furie zur Schlußvignette wählt, und kategorisch das letzte Wort spricht: „Die Sache ist also keinem Zweifel weiter unterworfen." Dieses Büchelchen von den geschnittenen Steinen wurde sogleich durch Freund Dusch im Altonaer Reichspostreuter als ein Triumph über Lessings „unverzeihliche Fehler" ausposaunt. Lessing, lang erbost über die Hallenser Cliquenpolitik, erließ am 20. Juni 1768 eine scharfe Entgegnung, welche Anlaß und erstes Stück der „Briefe antiquarischen Inhalts" wurde.

Klotz antwortete. Ein großes öffentliches Duell mit dem eitlen Prätendenten zu Halle war keineswegs schon länger eine beschlossene Sache für Lessing. Sein Vorsatz vom Februar — „Ich muß sehen, ob ich nicht noch ein Litteraturbriefchen" gegen die Hallische Feindin der Litteraturbriefe „machen kann" — war unausgeführt geblieben, und die Zeitungserklärung verspricht keine Fortsetzung. Die volle Salve, die Lessing ihr nachsenden will, ist noch immer nicht gegen das „jämmerliche"

„elende" Steinbuch, sondern als selbständige Schrift gegen eine „ungereimte", übrigens aus Christ gestohlene Entdeckung Klotzens gerichtet, der die römischen Ahnenbilder für enkaustische Gemälde erklärt hatte. Sehr rasch begann Lessing, anfangs als Schulmann verkleidet, eine Abhandlung „Über die Ahnenbilder der alten Römer", ein Meisterstück gelehrter Kritik, dessen Tendenzen die neuere Forschung nur bestätigen und weiterführen konnte: die imagines waren zweifellos Wachsausgüsse von Gipshohlformen nach der Natur und entsprungen aus der gentilischen siebentägigen Ausstellung des Leichnams, der daher balsamirt und mit einer Maske versehen werden mußte. Aber die Arbeit nahm keinen Fortgang, und auch der spätere Plan, sie im Rahmen des antiklotzischen Hauptwerks unterzubringen, fiel. Die ganze Coterie stellte eine knappe Verurtheilung des Meuselschen Apollodor bloß, der durch eine phrasenhafte Lobrede des „Herrn geheimen Rathes" eingeleitet war. Damals hatte Lessing, nunmehr gewillt gründlich aufzuräumen, schon den Kampf auf der ganzen Linie vorbereitet. Der ersten „Kriegserklärung" folgte nach einer Pause in demselben Journal Schlag auf Schlag eine Serie; seine Verachtung der Klotzischen Gelehrsamkeit und des Klotzischen Charakters stieg, je näher er dem ganzen Scheinwesen trat; nicht den einzelnen Mann, sondern den Krebsschaden des gesammten „Klotzianismus" wollte er ausrotten; er glühte vor Streitlust, und der Tod Winckelmanns erregte in ihm nicht nur ein schmerzliches Bedauern, sondern auch den stolzen Wunsch der Welt trotz aller galanten Archäologie seine Anwartschaft auf den erledigten Ehrenplatz frisch zu beweisen. Stand er doch schon auf dem Sprunge nach Rom und gedachte auf classischem Boden eine neue Folge antiquarischer Briefe zu verfassen. Die erste war ihm in der Freude der Polemik ganz überraschend schnell gelungen. Er läßt die „Dramaturgie" liegen, bricht die „Ahnenbilder" ab und vollendet binnen weniger Sommerwochen den ganzen ersten Theil der „Briefe", der im September schon fertig daliegt und noch 1768 erscheint.

In einer schneidigen Vorrede beweist Lessing seine Competenz und die Berechtigung oder vielmehr die Nothwendigkeit seines Tones. Sogleich setzt die Vertheidigung seiner Laokoonsätze über das Verhältnis der alten Artisten zum Homer ein. Er verbittet sich Klotzens Unart des Widerspruchs und der Belehrung, streite doch Klotz jedesmal nicht mit ihm,

sondern „mit Einem, dem er meinen Namen giebt, den er zu einem großen Ignoranten und zugleich zu einem unsrer besten Kunstrichter macht." Er halte sich weder für das eine noch für das andere. Damit hatte Lessing eigentlich abschließen wollen — aber „Nothwehr entschuldigt Selbstlob": er sieht sich zu eingehender Auseinandersetzung mit Klotz und dessen Orakel Caylus gedrängt. Voll improvisatorischer Lebendigkeit springt er sehr von oben herab vor und fährt mit klar gegliederter, doch nie schulmäßiger Rede dazwischen. Über den höhnischen und recht ausdrücklich auch für höhnisch ausgegebenen Abschweifungen vergißt er sein Zweitens und Drittens nicht. Dem gedankenlosen Dreinreden Klotzens ruft er schallend ein dreifaches „Es ist nicht wahr" entgegen. In der That war es ein plumpes Misverständnis Klotzens zu behaupten, Lessing habe das Staunen der homerischen Greise über Helenas Schönheit einen ekeln Gegenstand genannt. Diese Blätter sind ein hinreißender Triumph polemischer Kunst. Lessing ändert die Taktik in der Frage nach den Furien der Antike. Was er im „Laokoon" allerdings angedeutet, faßt er nun sehr bestimmt: Münzen und Steine sind ausgenommen. Er schränkt hier und da eine Behauptung seines Buches ein, schlägt aber stets einen dictatorischen Ton an, und je mehr er die Stellen, wo er selbst sterblich ist, deckt, desto ausfallender führt er seine Klinge. Kommt ihm Klotz mit einem Beispiel aus der Kunst oder einem litterarischen Beleg, so erwidert Lessing, er kenne das schon längst und zwar aus der Quelle, nicht von zweiter, dritter Hand wie Klotz, oder er bringt die kühle Ausrede, gedacht habe er natürlich daran, nur sei er beim Nachschlagen an einer andern Stelle haften geblieben. Oder, wolberechnet, gleich darauf bedient er sich einer neuen Methode: die Stellen, deren Unkenntnis ihm Riedel vorgeworfen, seien ohne jede Beweiskraft, und er weiß die Dinge so zu drehen, daß er sich sacht herauswindet und Klotz und Riedel einander in die Haare gerathen. Er ruft immer wieder „O Logik, und alle Musen"; er erklärt von seiner hohen Warte aus: „Nur der Antiquar der nichts als Antiquar ist, dem es an jedem Funken von Philosophie fehlet, kann mich so verstehen"; er breitet den Glanz seiner Bildersprache über die geringe Streitfrage: „Ich kannte dergleichen Steine: aber Herr Klotz kennt einen mehr! Ei, welche Freude! So freuet sich ein Kind, das bunte Kiesel am Ufer findet,

und einen nach dem andern mit Jauchzen der Mutter in den Schoß bringt; die Mutter lächelt und schüttet sie, wenn das Kind nun müde ist, alle mit eins wieder in den Sand." Es ist auch für den wissenschaftlich Ebenbürtigen ein böses Ding mit einem solchen Stilisten und Dialektiker zu streiten; aber wehe dem, der ganz waffenlos dasteht, dem der überlegene Gegner von vornherein alles verbietet, was er doch selbst anwendet, der sich auch der unläugbaren Gewaltthätigkeit und manchmal der Kleinlichkeit gegenüber findet. Auf die Suche nach Druckfehlern brauchte sich ein Lessing nicht zu begeben, und falsche Schreibungen für „Achat" sollte er dem Feinde mindestens nur einmal aufmutzen; aber weil sich Klotz mit Kleinigkeiten brüste, sei ihm keine Kleinigkeit zu schenken. Klotz darf nie und nirgends einen Schein von Recht haben. Er streckt ihn in den Sand und macht ihm noch die Stäubchen auf dem Kleide zum Vorwurf.

Die „Antiquarischen Briefe" enthalten Partien, welche trotz aller Stilkunst den Eindruck der sophistischen Mühsamkeit und Unfruchtbarkeit erzeugen. So, was gegen eine Stelle des Klotzischen Münzenbuches über die Perspective der Alten breit vorgetragen wird. Die Klotzianer höhnten dann, Lessing habe ein gräßliches Geschrei, ärger als der von den Schlangen gebissene Laokoon, erhoben. Und die sachliche Förderung ist nicht stark genug. Das gilt besonders von der zweiten Serie des ersten Theiles, denn der 13. Brief macht einen Einschnitt und der vierzehnte hebt frisch an: „Und nun fragen Sie mich, was ich von dem Buche des Herrn Klotz überhaupt urtheile". Darauf der sechzehnte: „Laufen Sie geschwind die ganze Schrift des Herrn Klotz mit durch." Voraus gehen köstliche Spötteleien über Klotzens Prunken mit fremden Federn und das Hervordrängen seines lieben Ich. Was aber Klotz „vorausschickt", erklärt Lessing mit einer Wendung der französischen Taktiker für enfants perdus, für Pulverfutter, und er begiebt sich an die Arbeit mit den zuversichtlichen Worten: „Ich verspreche es Ihnen: was nicht ganz in die Pfanne gehauen wird, soll wenigstens nicht gesund nach Hause kommen." Das Folgende fällt empfindlich ab und kann auf allgemeines Interesse nur geringen Anspruch erheben. Lessing handelt als gelehrter Antiquar und treuer Schüler Christs sehr genau und scharfsinnig über Edelsteine, über Chronologie und Technik der Gemmen, über Tuscher und Ratter, über sigillarius und scalptor — aber wenn

er sich etwa mit einer richtig übersetzten, doch irrig ausgelegten Plinius=stelle herumschlug, schrieb der praktische Oeser an seinen Schüler Goethe: „Gehen Sie zu dem ersten besten Wappen=Steinschneider, und sehen Sie ihn eine Stunde arbeiten, so werden Sie die Plinischen Worte besser treffen und den Sinn derselben richtiger erklären. Ich wette, Sie gerathen über Christen, Lessing und Klotzen in ein so gesundes Lachen, daß Sie vollkommen genesen." Mikrologisch trocken schließt der erste Theil der „Briefe" ab. Er begann als meisterliche Streit=schrift und endete als Specimen antiquarischer Kenntnisse. Nur darf man die Planmäßigkeit dieser Anlage nicht übersehen, denn weislich sparte Lessing seine schärfsten Pfeile für den zweiten Feldzug, und der weit=läufige Vortrag so gelehrter Details sollte ihm das unvermeidliche Geständnis eines eigenen gelehrten Irrthums erleichtern.

Nicht die Erschöpfung des Vorraths an geripptem italienischen Druckpapier, sondern neben der Unruhe eines Auswanderungsplanes eben der Zwang gerade in einem Antiklotz, wo er gern so unanfechtbar erschienen wäre, archäologische Fehler zu widerrufen verzögerte den Abschluß einer neuen Folge dieser „Briefe antiquarischen Inhalts." „Ich werde fleißig Abschweifungen machen, um mir bessere Gegner zu suchen." Ein solcher Gegner ist Heyne: mit ihm sich ehrenvoll abzufinden, war das nächste Ziel der Fortsetzung, die so „keine bloße Lauge für Klotzen" werden konnte. Daß Lessings im „Laokoon" vor=getragene Entdeckung, „auf die ich mir alles einbilde, was man sich auf dergleichen Entdeckungen einbilden kann", daß diese Be=hauptung, man habe den Borghesischen Fechter auf Grund einer Stelle des Cornelius Nepos für eine Chabriasstatue zu erklären, unmöglich sei, hatten nicht sowol Murr oder Klotz, als dessen ernsterer College in Göttingen bewiesen. Schon der dreizehnte antiquarische Brief nahm recht verschlagen Stellung zu Heynes Recension und bereitete den Rückzug vor. Es zeugt für Lessings gefürchtetes Ansehen in der gelehrten Welt, daß Heyne einen förmlichen Entschuldigungsbrief schrieb und, sich selbst eines Versehens zeihend, dem verehrten Freund durch einen neuen Artikel der Göttinger Anzeigen mit diplomatischer Artigkeit eine Brücke baute.

Die neuen „Briefe", im August 1769 beendet, gehen sofort auf die Chabriasfrage ein. Klotz, der unabhängig von Heyne die Wahrheit

entdeckt haben will, wird sehr zuversichtlich abgewiesen. Der Göttinger Gelehrte selbst ziehe seinen Vorwurf zurück und meine nur, Lessings Deutung passe „noch eher" auf eine Kriegerstatue in Florenz als auf den Fechter der Villa Borghese. Mit vielen Finten und Paraden sucht Lessing seiner verlorenen Sache die beste Außenseite abzugewinnen. Er hält nun selbst Klotzen die triftigeren Gründe vor, welcher dieser hätte verfechten sollen, und zieht aus Heynes fast demüthiger Vermittlung den möglichsten Nutzen. Er würzt manche gewundene Erklärung und rechthaberische Spitzfindigkeit mit schönen Aperçus und belehrt uns im Sinne des Laokoon und der Dramaturgie, auch das Werk des bildenden Künstlers sei im Dienste höherer Schönheiten kein bloßes Denkmal historischer Wahrheit. Er erkennt sein Unrecht, hat es lang erkannt, und verhärtet sich mit einer nicht ganz aufrichtigen Taktik nur gegen die schwächeren Beweise. Diese zurückschlagend, will er einer Niederlage möglichst lang den Schein des Sieges geben. „Ich denke nicht, daß man eine Schanze darum allsogleich aufgiebt, weil man voraussieht, daß sie in die Länge doch nicht zu behaupten sei." Dann läßt er mit raschem Entschluß die übereilte Muthmaßung fallen: „Ich nehme sie gänzlich zurück . . . In der künftigen Ausgabe des Laokoon fällt der ganze Abschnitt, der ihn (Chabrias) betrifft, weg: so wie mehrere antiquarische Auswüchse, auf die ich ärgerlich bin, weil sie so mancher tief gelehrte Kunstrichter für das Hauptwerk des Buches gehalten hat." Nur glaube man nicht, daß sich Lessing dabei beruhigt. Er nimmt nicht allein die Miene an, als habe er nach dem „Laokoon" selbständig die seiner Behauptung so ungünstigen Stellen der griechischen Historiker gefunden, sondern er sucht aus seiner irrigen Interpretation des Cornelius Nepos doch Gewinn für das Verständnis des Textes zu schlagen und spielt das geistreiche und tiefe, aber leicht zu misbrauchende Wort aus: „In dem antiquarischen Studio ist es öfters mehr Ehre das Wahrscheinliche gefunden zu haben als das Wahre. Bei Ausbildung des erstern war unsere ganze Seele geschäftig: bei Erkennung des andern, kam uns vielleicht nur ein glücklicher Zufall zu Statten." Kaum je ist ein unhaltbarer Posten mit regerer Kunst vertheidigt, ein leidiger Rückzug auf unbequemeren Schleichwegen und mit stolzerer Miene vollzogen worden.

„Und nun" ruft er frei aufathmend „wieder zu Herrn Klotzen!

Es wäre unartig, wenn wir ihm mitten aus dem Collegio wegbleiben wollten." So wird die im ersten Theil abgebrochene langwierige Polemik gegen den Compilator des alten Lippert, dem Lessing respectvoll begegnet, mit unermüdetem Eifer fortgesetzt, und, obwol Lessing einmal Miene macht seine Kritik über das Mechanische der Steinschneidekunst nicht zu weit auszudehnen, bis in das letzte Mauseloch angestrengt. „Da ich mich nun einmal mit ihm abgegeben habe, so muß ich ihn schon völlig zu Boden bringen" lesen wir in einem Briefe.

Klotz hatte auf den ersten Theil im siebenten Stück seiner Deutschen Bibliothek geantwortet, sein Bedauern über eine so zänkische Verirrung Lessings geäußert, den Angriff für einen Ausbruch persönlicher Leidenschaftlichkeit erklärt und die Widerlegung im Einzelnen einer besonderen Schrift vorbehalten. Er macht bei allem Trotz ein sehr verlegenes Gesicht; doch wenn er auch jetzt noch jedem gesunden Auge beweisen will, Lessing habe die Greise des Homer, nicht die des Caylus einen ekeln Gegenstand genannt, so scheint seine Bornirtheit größer als seine Hartnäckigkeit. Der eilfertige Mann ist wirklich von der Logik und den Musen verlassen, und seine geliebten Grazien helfen ihm nicht aus dieser Noth dieses grausamen Zweikampfes. Die armseligen Stiche gegen den „Mitarbeiter der Litteraturbriefe," die unnütze Schmähung, Lessing verstehe kein Latein, die plötzliche Betheuerung, er habe Lessing niemals für einen Kunstkenner gehalten, die Confrontation widersprechender Urtheile über Klotzianer in Nicolais Bibliothek, an der er Lessing unthätig wußte, das abgerissene Citat aus einem Briefe Lessings, die Rüge, Lessing mishandle nebenher auch die Deutsche Bibliothek, die Beschwerden über „die pöbelhaften Beleidigungen, die Zudringlichkeiten, den Stil, der oft mehr, als bloß satyrisch ist, kurz den Ton, welcher uns, wider unseren Willen, an den Verfasser des Vademecums für Herrn Langen zu denken zwingt" — all das wurde nur zu scharfen Waffen in der Hand des Gegners, der zu Anfang des 51. Briefes das Gemmenbuch bei Seite schleudert und Klotzens ganze Persönlichkeit, sein ganzes Litteratenthum, den ganzen Klotzianismus in einer hinreißenden Folge von sieben Briefen vernichtet. Zuerst werden die früheren Repliken Klotzens bündig abgethan. Klotz hatte sich mit der Ausrede, dieser Zwist interessire das Publicum nicht, aus dem Staube machen

wollen, doch Lessing hält ihn fest zu einer Belehrung über wahre und falsche Bescheidenheit, so wie er schon in dem Vorwort zum ersten Theil die antike Urbanität und den Complimentirton moderner Höflichkeit kräftig geschieden hatte. Der höfliche Herr Klotz ist ein Grobian gleich dem höflichen Herrn Wirth in der Minna von Barnhelm. Erfrischend protestirt Lessings eigenste Definition, der Neidische, Hämische, Rangsüchtige, Verhetzende sei, möge er sich noch so höflich ausdrücken, der wahre Grobe, gegen den schalen, falschen Ton des damaligen Umgangs, der damaligen Schriften. Aber Klotz hatte ja nun artige Worte Lessings veröffentlicht, damit die Leser glauben müßten, er sei von dem Verfasser des „Laokoon" selbst um die Mittheilung seiner Einwürfe gebeten worden. Nie ist eine Indiscretion schlimmer heimgezahlt worden. Auch Lessing zieht eine Schublade auf: sein Brief war ja nur eine Antwort; Klotz hat ihn gesucht, nicht umgekehrt; Klotz hat sich einer persönlichen Begegnung in seinem zartesten Alter erinnert, seine aufrichtigste Verehrung beschworen, den Laokoon als seinen Trost in dem barbarischen Halle gepriesen; Klotz hat um die Erlaubnis gebeten Lessingen nach weiterem Nachdenken einige Zweifel in den Actis mitzutheilen; er hat dem „Lieblinge der Griechischen Muse" endlich von seinen vorhabenden Arbeiten erzählt und mit der süßen Wendung geschlossen: „ich trage Bedenken, weiter mit Ihnen zu reden, bis ich die Versicherung habe, daß Sie mir erlauben, Ihr Freund zu sein." Diese zudringliche, ein Vossisches Kraftwort zu gebrauchen: anhündelnde Epistel druckt Lessing vollständig ab. Kein Zweifel, daß er seine ganze Antwort noch in der Kladde besaß: Satz für Satz den Brief Klotzens persifflirend, entwirft er diese Antwort, und nur die Blindheit des Opfers konnte sich dadurch verleiten lassen den unverkürzten Brief Lessings in die Deutsche Bibliothek zu rücken. Er stimmt aufs Haar zu der hier gebotenen Skizze und ist ein klares, sehr überlegtes, verbindliches, aber vornehm zurückhaltendes Schreiben. Lessing hat also, weit entfernt Klotz um eine Recension zu bitten, das angetragene Urtheil nur nicht verbitten wollen. Dieses Urtheil erschien und ging Lessingen nebst einem Begleitbrief im Stil der ersten Liebeserklärung, im Jacobitchenstil zu. Ein leiser Vorwurf über den unterlassenen Besuch wurde darin rasch übertönt von Phrasen über das Vergnügen Lessing hoffentlich in Berlin zu umarmen und

zu genießen. Auch dieses Blatt macht Lessing bekannt und fragt: „Ist es nicht ein feiner, artiger, süßer, liebkosender Brief; voller Freundschaft, voller Vertraulichkeit, voller Demuth, voller Hochachtung? O gewiß! — Und die Schrift erst, die dabei lag! Das nenne ich eine Recension! Das ist ein Mann, der zu loben versteht! O, wie schwoll mir mein Herz! Nun wußte ich doch, wer ich war! . . . Was werde ich auf diesen Brief, und auf diese Recension, dem allerliebsten Verfasser nicht alles geantwortet haben! Mit welcher entzückenden Dankbarkeit werde ich ihm ein ewiges Schutz- und Trutzbündnis geboten haben! Nicht wahr?" Mit furchtbarer Ironie bittet er Klotz doch auch seinen zweiten Brief vorzuzeigen, um dann mit einer dramatischen Überraschung zu erklären, er habe gar nicht geantwortet. Und wieder, doch dies Mal ohne ein Concept, entwirft er eine Antwort voll schneidender Antithesen. Jedes Wort ein Schlag, jedes Wort ein Mann. Unsere Litteratur hat diesem vierundfünfzigsten der „Briefe antiquarischen Inhalts" kaum irgend eine gleiche Verbindung von Prägnanz, Treffsicherheit und gebändigter Empörung an die Seite zu setzen; aber, was bei Lessing folgt, hält sich auf der Höhe dieser imponirenden stählernen Männlichkeit.

Wie Lessing in einem kleineren Antiklotz spottet „was für schöne Seelen, die jeden, mit dem sie in einer Entfernung von hundert Meilen ein paar Complimente gewechselt, stracks für ihren Freund erklären", so stellt er hier dem feigen und feilen Coteriewesen der Zeit, das im Klotzianismus gipfelte, seine Einsamkeit großartig gegenüber: „Ich bin wahrlich nur eine Mühle, und kein Riese. Da stehe ich auf meinem Platze, ganz außer dem Dorfe, auf einem Sandhügel allein, und komme zu niemanden, und helfe niemanden, und lasse mir von niemanden helfen. Wenn ich meinen Steinen etwas aufzuschütten habe, so mahle ich es ab, es mag sein, mit welchem Winde es will. Alle zweiunddreißig Winde sind meine Freunde. Von der ganzen weiten Atmosphäre verlange ich nicht einen Fingerbreit mehr, als gerade meine Flügel zu ihrem Umlaufe brauchen. Nur diesen Umlauf lasse man ihnen frei. Mücken können dazwischen hinschwärmen; aber muthwillige Buben müssen nicht alle Augenblicke sich darunter durchjagen wollen; noch weniger muß sie eine Hand hemmen wollen, die nicht stärker ist, als der Wind, der mich umtreibt. Wen meine Flügel mit in die Luft

schleibern, der hat es sich selbst zuzuschreiben: auch kann ich ihn nicht sanfter niedersetzen, als er fällt."

Und diesen Mann wollte Klotz zum Parteigänger Nicolais herabwürdigen, dieser Mann sollte ihm wie nach Verabredung aufgelauert haben. Schon im März des Vorjahres hatte ein auswärtiger Freund geträtscht, „Lessing, ein Bruder des Dichters und cand. theol. zu Berlin" habe einmal in der Vossischen die Deutsche Bibliothek angebellt. Jetzt sprach Klotz von den ehrenrührigen Zeitungsartikeln des jüngeren Herrn Candidaten Lessing, deren einer auf Befehl eines großen Ministers unterdrückt worden sei, und von dem Angriff des Magister Lessing. Nicht blos die Infamie gegen den Bruder, sondern auch die scheinbar harmlose, im Grunde bauernstolze Titulirung forderte Strafe. Der Geheimerath Klotz — der Magister Lessing! Dieser hatte ein Recht schon früher ironisch den „Geheimderath" anzureden, denn diese Würde glänzte auf manchem Klotzischen Schild, auch in der Deutschen Bibliothek bis zu ihrem fünften Heft. Welche Frechheit dagegen, wenn Klotz eben in der Abwehr der Antiquarischen Briefe höhnte, sein Richter spreche „genau als wenn er bei seiner Magisterdisputation seine Opponenten vor sich hätte". Er wollte es mit dem Magister Lessing halten, wie kürzlich mit einem kleinen Widersacher in Nürnberg, wo er verächtlich die Kluft zwischen dem „Hofrath Klotz" und dem „Schulcollegen Götz" gemessen und nach seiner letzten Rangerhöhung geprahlt hatte: „Über dieses ist der Abstand zwischen einem Königlichen Geheimdenrathe und einem Schulcollegen etwas zu groß". Man erwäge, daß Klotz bald nach dem Schmeichelbrief über den aufheiternden Genuß, welchen Lessings vortrefflicher „Laokoon" ihm bereitet, einem Freunde schrieb (13. Aug. 1766): „Jetzt hat mir Lessings Laokoon vierzehn Tage geraubt. Wegen der Recensionen, so kann Niemand sagen, daß ich Sie für den Verfasser einer einzigen ausgegeben hätte. Der gute Herr Magister kann sich am wenigsten beschweren. Es ist ja mit ihm sehr glimpflich umgegangen worden. Allein dergleichen Leute verlangen bloß Weihrauch, und zündet man ihnen diesen nicht an, so rufen sie ängstiglich". Dieser frivole Mensch ist nicht zu retten, und in keinem Satze seines Todesurtheils kann Lessing der Übertreibung geziehen werden. Noch heute möchten wir im Angesicht einer solchen Zweizüngigkeit alle Worte, die einen Schimmer von Anerkennung

bieten, widerrufen um in Lessings rasch begründetes Votum über Klotzens gesammte Thätigkeit einzustimmen. Er versichert, jede Silbe mit ruhigstem Vorbedacht niedergeschrieben zu haben. Kein Hohn ist ihm nur entfahren. Wenn Klotz an den Stil des Vademecum denken muß, so hat er das lediglich selbst verschuldet. Der gemeine Journalismus wird als Grundzug seiner ganzen Schriftstellerei aufgedeckt. Wenn ein Unglücklicher in der Actis als Säufer und trügerischer Bankeruttirer gebrandmarkt wurde, so ist Klotz, ob Verfasser, ob Redacteur, selbst gebrandmarkt, denn „der Wirth, der in seiner Kneipschenke wissentlich morden läßt, ist nicht ein Haar besser, als der Mörder". Für alle Zeiten stellt Lessing den Unterschied zwischen dem Kritiker und dem Pasquillanten fest in vielberufenen Worten: „Sobald der Kunstrichter verräth, daß er von seinem Autor mehr weiß, als ihm die Schriften desselben sagen können; sobald er sich aus dieser nähern Kenntnis des geringsten nachtheiligen Zuges wider ihn bedienet, sogleich wird sein Tadel persönliche Beleidigung. Er höret auf, Kunstrichter zu sein, und wird — das verächtlichste, was ein vernünftiges Geschöpf werden kann — Klätscher, Anschwärzer, Pasquillant". Besonders scharf wird Klotzens Schwenkung zur deutschen Schriftstellerei durchgehechelt und der Schwarm junger aufschießender Scribler, die Bibliotheksgarde von schalen, platten Wäschern zu Paaren getrieben.

Die gesammte Wissenschaft, die gesammte Litteratur Deutschlands war Lessing zu gleichem Dank verpflichtet, denn nicht auf das eine Buch von geschnittenen Steinen, auf das eine Journal, auf den einen Mann kam es an, sondern auf die sittliche Würde unserer Universitäten, unserer Kritik, unserer Bellettristik. Nun lag der „plumpe Goliath der gelehrten Philister mit seinen in ganz Deutschland zerstreuten Spießgesellen" nach Lessings derben Würfen danieder. Ein dritter und vierter Theil Antiquarischer Briefe, woran Lessing jetzt und später dachte, waren nicht von Nöthen. Er wollte die an Winckelmann und an Christs Collegienheften begangenen Plagiate aufdecken, die grausame Musterung der Gemmenstudien auch auf die „zuckersüße Geschichte des Amors" zerstörend ausdehnen und nach dem Meister die Creaturen Schirach, Riedel und Genossen züchtigen als die Banditen, die Klotz wie der Alte vom Berge ausgesandt, und er wollte Paralipomena und Excurse zum Laokoon in Antiquarischen Briefen ablagern, nachdem die

eigentliche Fehde ausgefochten war. Mit Umkehrung eines berühmten thukydideischen Satzes hatte er sein Werk mehr eine beiläufige Streitschrift als einen Gewinn für immer genannt. Aber es wurde uns zum bleibenden Heil, daß Lessings zornige Beredsamkeit das ethische Moment jeder geistigen Arbeit so erschütternd betont hatte. Ein Litterat ohne Sold und Amt rettete die deutsche Gelehrtenehre, sowie es dem armen Extraordinarius Schiller zufiel mit idealen Worten den wahren von dem Brotgelehrten zu unterscheiden. Der Recensent eines bankerotten Privattheaters stellte die giltige Tonleiter der Kritik auf: „Gelinde und schmeichelnd gegen den Anfänger; mit Bewunderung zweifelnd, mit Zweifel bewundernd gegen den Meister; abschreckend und positiv gegen den Stümper; höhnisch gegen den Prahler; und so bitter als möglich gegen den Kabalenmacher".

Die Wirkung war die eines Gewitters. Sudelschriften von Klotzianern und auch Nicolaiten voll niedriger Personalien schlichen nur im Verborgenen und ließen Lessing fast ganz aus dem Spiele. Die gemeinen Spottverse „Zwei lose Huren stritten sich" ergetzten nur ein paar gemeine Seelen, und die Vornehmheit, mit der ein Haller und andere ältere Gelehrte den einreißenden Ton der Polemik bedauerten, verkannte die Nothwendigkeit einer solchen Entladung. Die meisten Universitäten fühlten sich von einer Krankheit befreit. Männer wie Reiske, die sich ihrer Haut nicht gegen die Klotzianer zu wehren gewußt, dankten überströmend für die Züchtigung der höllischen Lotterbuben und waren wol so naiv dem beizufügen, ihre Zeit sei zu edel alle Sünden Klotzens zu enthüllen, ihre Hand zu gut um sie mit solchem Blute zu beflecken; doch der Ruf „Ich danke Ihnen also, großer Lessing, im Namen des Publicums" kam von Herzen. Mehr als andere freute Herder sich des Lessingschen Sieges. Ohne die abwägende Vorsicht Lessings hatte er sein Lob an Klotz verschwendet, ihn mit Ernesti und Gesner öffentlich als Schutzengel der griechischen Musen angerufen und brieflich nicht nur die „Fragmente" dem berufensten Geschmacksrichter empfohlen, sondern auch die begeisternde Gedankenzusammenkunft mit einem solchen Mann als Milderung seines nordischen Exils erbeten. Nach derlei Floskeln zur maßlosesten Bekämpfung Klotzens als eines armseligen, an Seele, Geist und Herz unwürdigen Gelehrten überzugehen war ein böse Sache, aber Herder, rasch entnüch-

tert, trat 1767 erst in geheimen, dann nach dem Unfug der Hallenser Recensenten in offenen Gegensatz zu Klotz. Die „Deutsche Bibliothek" brachte einen widerlichen Mischmasch von Anerkennung und persönlicher Unbill, nachdem die Acta die „Fragmente" in einem kritischen Winkel lau gelobt hatten. Tumultuarisch stürmte Herder nun gegen Klotz und seine Leute vor. Dem „Wäldchen" über den Laokoon folgten zwei weitere „über einige Klotzische Schriften", heftig hingewühlte, leidenschaftliche Scheltreden gegen das thersitische Geräusch und die Scherbensammlung der Epistolae, den Wortschwulst und die Parallelenmacherei der Vindiciae u. s. w., die Münzenschmeckerei, den schönen Nonsense, das lallende Phraseslatein, die leichte und vornehme Miene, den falschen Federschmuck und den unausstehlich selbstwichtigen Ton des Führers, die Schmeichelei und Hohlheit der Klotzischen Knappen — und, wo er von der erzieherischen Tendenz des Gemmenbuches zur antiquarischen Seite sich wenden soll, hält er geschickt an mit dem Jubelruf: „da kommen mir eben Lessings Antiquarische Briefe, die ich gern eher gehabt hätte! Welch ein hinreißender Strom! welche Kenntnis des Alterthums! welcher Scharfsinn!" Er hatte den mächtigsten Bundesgenossen für einen Kampf gefunden, worin er selbst sich gerade durch ein unwürdiges Versteckspiel der Anonymität, ja der lauten Verläugnung seiner nie zu verkennenden Kinder bedenkliche Blößen gab. Die Klotzianer schämten sich nicht Herders Aushängebogen diebisch zu misbrauchen; ihre Organe gossen giftigen Hohn über den „Faun," den „kritischen Waldmann," das „livländische Pfäfflein, das unter der Satyrmaske in den „Wäldern" unter wilden Thieren und Eulen haust und sich am Sang des Uhus ergetzt"; ihre „Briefe an das Publicum" hielten dem christlichen Prediger Herder perfid seine sinnlich durchglühten Rhapsodien über die Antike vor. Aus andern Gründen als Lessing die Fortsetzung der Antiquarischen Briefe, unterließ Herder die Herausgabe des genialen vierten Wäldchens. Die Angriffe des Klotzianismus wurden so ehrlos und schmutzig, daß auch die verächtlichste Antwort unter seiner Würde gewesen wäre. Bot Herders in Lob und Tadel wankendes Verhalten solchen Feinden bequeme Handhaben, so stand Lessing unerschütterlich da. Was in den Klotzischen Zeitschriften gegen seine archäologischen Werke und die Dramaturgie noch abgefeuert wird, ist nur die letzte, matte Ladung eines fliehenden Trupps. Sein Ansehen

war so gefestigt, daß sogar diese Recensenten sich nicht jedes Beifalls entschlagen konnten. Klotz aber that nach dem zweiten Theil der Antiquarischen Briefe, was Lessing nach Klotzens zweitem Briefe gethan: er schwieg und behauptete die neue Folge gar nicht gelesen zu haben. Weder die besondere Streitschrift, noch die verheißene lateinische Umarbeitung des Steinbuches ist erschienen. Seine schriftstellerische Existenz war gebrochen, und ein unverdächtiger Zeuge sagt von seiner bürgerlichen, daß in Halle kein ehrlicher Mann mit ihm umging. In dem Klotzischen Lager zeigte sich bald der jämmerliche Unbestand einer eigennützigen oder wenigstens leichtfertigen Vereinigung. Ein klägliches Schauspiel, dieses Ausreißen und dieses feige Hinundhergerede. Fast möchte uns die bornirte Treue einiger Partisane, die auf Lessing wacker schimpfen, besser gefallen, als die verclausulirten Friedensvorschläge eines Sonnenfels, der diplomatisch schmeichelt, Klotz habe einen doppelten Ruhm zu verlieren, Lessing aber nicht den Ruhm eines guten Menschen. Ja, die Litteraten der Zeit glaubten und hofften wirklich mit Weiße, diese beiden schönen Geister sollte das Band der Eintracht und Liebe verbinden; und der gute kleine Jacobi fügte zu thörichten Witzen gegen Herder die anakreontische Naivetät, er möchte dennoch mit Klotz, Lessing und Herder in einer Rosenlaube lachen und trinken! Aber wie schnell der Rausch dieser Wein- und Reimfreundschaft zwischen Halle und Halberstadt verflog, lehrt, wiederum sehr charakteristisch für das litterarische Leben jener Tage, das Benehmen Gleims. Nach dem Erscheinen der Klotzischen Laokoonrecension hatte er geschrieben: „Mit Ihren Erinnerungen kann und wird Lessing ebenso zufrieden sein, als mit Ihrem Lobe. Wenn Sie loben, mein liebster Freund, so hört man eine der Musen. Die Worte sind so harmonisch, eine Grazie vergäße zu erröthen, wenn sie ins Gesicht also gelobt würde!" Als Lessings Antiquarische Briefe erschienen, strich Gleim in der ersten Zeile eines Sinngedichtes „Klotz, Lessing, Hagedorn, ihr großen Kenner" den Namen seines Hallenser Freundes, sah sich aber, da Klotz eine ältere Abschrift besaß, zu den erbärmlichsten Ausreden und Versprechungen genöthigt.

Von den intimsten Genossen fiel zuerst Riedel ab, welchen Wieland während dieser Jahre ungemein politisch berieth. Wieland wußte sich mit der Deutschen Bibliothek sehr gut zu stellen ohne seinerseits Ver-

pflichtungen zu übernehmen. Er mahnte früh, man möge nicht nur mit Lessing, sondern auch mit dem vielversprechenden jungen Herder säuberlich fahren. Ernst und humoristisch predigte er dem Liebling Klotzens, es sei gewiß das Beste vor Lessing die Waffen zu strecken. Klotz scheine ihm ganz und gar nicht gewachsen. Als Riedel fahnenflüchtig wurde, gratulirte ihm Wieland: „Ich bin froh, daß Sie sich von dem cavalierischen, petitmaitrischen, auf seinen geheimen Rathstitel und kleinen Hof von Autoren und unbärtigen Schulknaben so eingebildeten Klotz losgewunden haben ... Wir wollen sehen, ob der kleine zwergische Dictator sich durch Lessings Peitsche, die er freilich sehr grob finden wird, weiser machen läßt; wo nicht, so wird sein Schicksal leicht voraus zu sehen sein."

Klotz mußte sogar erleben, daß sein theurer, für manche Wolthat verpflichteter Jacobi dem gehaßten Lessing, über dessen Worte und Thaten man ihm sorglich berichtete, seine Aufwartung machte: „Sie haben Lessing in Braunschweig besucht! den Parnaßhalter! Le Singe den Großen!" Doch mit solchen Vorwürfen und elenden Wortspielen ließ sich die verlorene Macht und Ehre nicht wiederherstellen. Die eigne Partei sah ihn für zusammengehauen an. Wo sein Bild geleuchtet, erblickte man einen schwarzen Fleck wie im Dogenpalast zu Venedig statt des Marino Falieri. Seine Arbeiten, auch der Saxo, fanden nur geringe Beachtung. Er war ein todter Mann. Die leibliche Auflösung mußte ihm Erlösung sein. Als Komödiant ging er aus der Welt, indem er sich den Phaidon vorlesen ließ und von der Unsterblichkeit der Seele sprach. Am Sylvestertage 1771 ist er gestorben, erst einunddreißig Jahre alt, und es ehrt Lessing, der in dieser Zeit eine Klotz-Sonnenfelsische Intrigue in Wien gefürchtet hatte, daß er auf die Todesnachricht hin schrieb: „Ich möchte gern über diesen Zufall lachen, aber er macht mich ernsthafter, als ich auch gedacht hätte."

Damit diesem tristen Ausgang das Satyrspiel nicht fehle, sang Pastor Lange von Laublingen dem „ehrenvollen Gebein" Klotzens ein begeistertes Grablied; das Opfer des Vademecum dem Opfer der Antiquarischen Briefe. Und der Herausgeber der Klotzischen Correspondenz führt bittere Klage darüber, daß der einzige Lange „in Begleitung der Musen eine Thräne auf Klotzens Grab weinte." Verlegenes Schweigen oder niederträchtige Verläugnung des todten Freundes

rings umher. Nur der treue Mangelsdorff, ein kleines bescheidenes Licht, wagte eine biographische Rettung, der es jedoch an starken Vorbehalten so wenig fehlte wie der mit Briefen gespickten Apologie von Seiten des unglaublich bornirten Nürnberger Antiquars v. Murr. Weder Mangelsdorff noch Schirach versuchte mit Lessing anzubinden. Die alten und neuen Zeitschriften der Partei beeiferten sich vielmehr dem Gefürchteten ihre Reverenz zu bezeigen, als sei nie etwas zwischen ihnen gewesen. Professor Hausen aber errichtete unter dem Vorwand, Klotz selbst habe ihn zum aufrichtigen Erzähler seines Lebens bestellt, dem Todten ein Schandmal, das sogar diejenigen empörte, welche keinerlei Sympathie für den wehrlosen Helden dieses schmähsüchtigen Machwerks hegten. So wurde die schmutzige Wäsche des Klotzianismus auf offenem Markte gewaschen, und ein vertrauter Kenner aller gemeinen Fata des Herrn Hausen band die Maske eines Bedienten vor und setzte dem Pasquill auf Klotz ein greuliches Pasquill auf „Priapens geilen Sohn" entgegen. Der niederen Klasse des schönen Geschlechts gewidmet, reißt es die letzte Hülle von dem ehrlosen und wüsten Treiben mancher Klotzianer. Unterdessen saß der zarte Unschuldsänger Jacobi, den Klotz einmal durch eine geharnischte Widmung compromittirt und Hausen nun in den ekeln Strudel seines Klatschbuches gezerrt hatte, unter Rosen und Kastanien auf einer Garbe, fühlte sich als edlen warmen Menschenfreund, als echten weisen Tugendfreund und als des Lasters strengen Feind, dachte an Klotzens Fehler und an Klotzens Herzensgüte und an Hausens Bosheit und schrieb zur Vertheidigung seiner friedlichen, schönen Seele einen langen, weinerlichen Brief an Frau von La Roche, der ihm und seinem Weiberrecht nur ein verächtliches Gelächter eintrug. Dann wurde es still.

Nie ist Lessing auf Klotz und seine Mannen zurückgekommen. Die satirischen Sudeleien der Klotzianer und ihrer kleinen Feinde, „Scurrile Briefe", eine „Bibliothek der elenden Scribenten" und dergleichen mehr, würdigte er keines Blickes. „Es ekelt mich schon vor Klotzen" hatte er bald nach dem ersten Theil der Antiquarischen Briefe geschrieben. So löste er aus der Materie für die Fortsetzung des Streites einige friedlichere Blätter los, die es nach einer ausgesprochenen Absicht der Brouillons nicht sowol mit Klotzischen als mit allgemeinen archäologischen Irrthümern zu

thun haben und die Ausführung einer höchst prägnanten Note des „Laokoon" enthalten. Er ließ gegen Klotz und „bessere Gelehrte" 1769 als eine Zwischenarbeit oder ein milderes Nachspiel in klarer, anmuthiger Prosa erscheinen seine unvergängliche Abhandlung „Wie die Alten den Tod gebildet", ein Kleinod tief durchgeistigter Alterthumsforschung. Weise wird hier, wo sein Harmoniebedürfnis und seine Heiterkeit den auch Leib und Verwesung verklärenden Schönheitscultus der Antike innig umfangen, die Polemik gegen Klotz in den Hintergrund gedrängt. Winckelmanns Evangelium des Kunstidealismus, zu dem sich der „Laokoon" bekannte, leitet Lessing auch hier. In Winckelmanns Erstlingsschrift heißt es: „Die Griechen bezeichnen ihre Werke mit einem gewissen offenen Wesen, einem Charakter der Freude: Die Musen lieben keine fürchterlichen Gespenster: auf keinem einzigen ihrer Denkmäler ist eine fürchterliche Vorstellung. Das Bild des Todes erscheint nur auf einem einzigen alten Steine, aber das Gerippe tanzt nach der Flöte, es erscheint in der Gestalt, wie es bei Gastmählern zum angenehmen Genuß des Lebens aufmuntern sollte."

Keineswegs kann sich Lessing diese schönen Sätze ganz aneignen, denn seine Abhandlung verficht so gelehrt und scharfsinnig wie feinfühlig zwei Thesen: Die Alten haben den Tod nie als ein Gerippe gebildet; Skelete bedeuten in der antiken Kunst nicht den Tod, sondern die Larvae abgeschiedener böser Menschen im Gegensatz zu den friedlichen Laren und Manen. Er nimmt seinen Ausgang von der schwierigen Beschreibung der Kypseloslade beim Pausanias, auf welcher Tod und Schlaf als Knaben dargestellt waren, und von der Ilias, wo dieselben Thanatos und Hypnos als Zwillingsbrüder die Leiche des Sarpedon vom Schlachtfeld heimwärts holen, friedliche Boten des Zeus. Er vergißt den Thanatos bei Euripides nicht, und eben das homerische Sarpedonlied und die euripideische Alkestis stehen im Mittelpunkt schöner Untersuchungen neuester Zeit über die bildliche Darstellung des Thanatos. Wie im „Laokoon" sucht Lessing hier aus Poesie und bildender Kunst der Antike wechselseitige Erhellung und gewisse principielle Unterschiede abzuleiten. Die poetischen Gemälde haben einen unendlich weiteren Umfang als die Gemälde der Kunst, aber auch die Dichter wissen nichts von dem Tod als einem Skelet. Tapfer erklärt Lessing den Tod für kein Schrecknis, und die Euphemismen, mit denen

das Alterthum das Ableben umschrieb, erfreuen seinen heitern Geist. Auf römischen Sarkophagen und Urnen findet er gern die Zwillingsbrüder des Homer wieder: knabenhafte anmuthige Gestalten; die eine mit der umgestürzten Fackel, dem Symbol des erlöschenden Lebens, sei der Tod, wie ihn die Alten gebildet. Nullique ea tristis imago, und keinem ist das ein trauriges Bild, lautet sein Motto. Nicht alles, was Lessing auf diesen Blättern entwickelt, hat Geltung in der Wissenschaft behauptet. Weder der schleunige Widerspruch eines urtheilslosen Pedanten Zeibich, noch die abweichenden Ansichten des Modern und Antik feinfühlig sichtenden Herder, noch die ersten jugendlichen Anfänge der Lobeckschen Kunstmythologie widerlegten ihn im Einzelnen, sondern, wo es sich nicht um pure Texterklärung handelt, die reichen Errungenschaften an antiken Bildwerken. Lessing hatte nur ein paar römische, und zwar späte, schlecht reproducirte, z. Th. unechte Grabdenkmäler vor sich, die er in Abbildungen nach Abbildungen wiedergab. Heute wissen wir, daß er die Interpretation der geflügelten römischen Eroten auf Tod und Schlaf viel zu sehr gepreßt hat, daß bei den Griechen Thanatos durchaus nicht immer der Zwillingsbruder des Hypnos ist, sondern daß er auch als ernster, bärtiger Mann zusammen mit dem jüngeren Bruder Schlaf seines Amtes waltet, und es steht fest, daß die bildliche Darstellung des Thanatos mehr gemieden als mit idealisirender Milderung angestrebt, daß sie gern durch phantasievollere Bilder vom Charon, vom Hermes Psychopompos und anderes mehr ersetzt wurde. Was verschlägt das? In genialer Ahnung hat Lessing den Sinn und die Kunst der Griechen auch ohne Kenntnis ihrer Monumente getroffen. Mag man ihn daher verbessern und ergänzen, mögen seine nachfolgenden abgerissenen Hypothesen über eine Agrippina und die Isische Tafel nichtig sein, mag er in Stunden des Ärgers die Mängel des ganzen antiquarischen Studiums einseitig übertrieben haben — diese eine kleine Abhandlung sichert ihm einen Ehrenplatz in der Geschichte der echten Archäologie. Lessing hat aus den schablonenhaften Arbeiten römischer Steinmetze, ja aus den Fälschungen in Boissards berüchtigtem Sammelwerk den hellenischen Geist des großen vierten Jahrhunderts geahnt. Er hatte unendlich mehr antiken Sinn als der hochverdiente Graf Caylus, und er war kein sammelnder oder compilirender Geschmäckler wie Klotz.

„Ein anderes ist der Alterthumskrämer, ein anderes der Alterthums-

kundige. Jener hat die Scherben, dieser den Geist des Alterthums geerbet. Jener denkt nur kaum mit seinen Augen, dieser sieht auch mit seinen Gedanken. Ehe jener noch sagt, so war das! weiß dieser schon, ob es so sein können."

Der denkende Archäolog Lessing weiß also, daß jenes Skelet, welches beim Gelage des Trimalcio herumwandernd den Menschlein die Vergänglichkeit predigte, nicht „der Tod" sein kann und daß alle Gerippe der antiken Plastik nur das sind, was ein von ihm herangezogener altfränkischer Dolmetsch des Seneca „die todten Gespenst, da nichts dann die leidigen Bein an einander hangen" nennt. Mit aller Schärfe wies er das Gerippe mit dem Stundenglas und der Hippe, dem seine anakreontische Jugendpoesie ein Schnippchen geschlagen, erst der christlichen Kunst zu. Er setzte rückhaltlos auseinander, daß diejenige Religion, welche den natürlichen Tod für der Sünde Sold erklärte, seine Schrecken unendlich vermehren mußte. Ja er wagte den freimüthigen Satz: „Es hat Weltweise gegeben, welche das Leben für eine Strafe hielten; aber den Tod für eine Strafe zu halten, das konnte, ohne Offenbarung, schlechterdings in keines Menschen Gedanken kommen, der nur seine Vernunft brauchte." Ist demnach durch das Christenthum des alte heitere Bild des Todes der Kunst verloren gegangen, so glaubt doch dieselbe Religion an ein sanftes, erquickendes Ende des Frommen, und ihre Schrift redet von einem Todesengel. Was sollte unsere Künstler abhalten das scheußliche Gerippe wiederum aufzugeben? Sie haben es dank dieser Mahnung Lessings gethan. Der Genius mit der gesenkten Fackel ziert wieder die Denkmäler, welche das Skelet geschändet hatte. Der klapperige Knochenmann auf Pigalles berühmtem Monument des Marschalls von Sachsen ist uns so widerwärtig, wie er es Lessing sein mußte. Anders steht es um die Malerei; denn wer wollte sich den grausen Humor der Todtentänze von Holbein bis Rethel rauben lassen und dem Stift oder Pinsel ganz verbieten, was dem Meißel nicht ansteht? Zu der heiteren Schönheit des Heidenthums, wie moderne Sehnsucht sie glaubte, rief Lessing Schauende und Schaffende, indem er, seiner theologischen Periode nahe, schloß: „Nur die misverstandene Religion kann uns von dem Schönen entfernen: und es ist ein Beweis für die wahre, für die richtig verstandene wahre Religion, wenn sie uns überall auf das Schöne zurückbringt."

Begeistert gedenkt Goethe in seiner Lebensbeschreibung dieser erlösenden und verklärenden Schrift, deren emphatischer Widerhall aus Schillers Klagen um „Die Götter Griechenlands" ertönt:

Damals trat kein gräßliches Gerippe
Vor das Bett des Sterbenden. Ein Kuß
Nahm das letzte Leben von der Lippe,
Still und traurig senkt' ein Genius
Seine Fackel.

Nullique ea tristis imago. Warum fehlt dieser „Genius" über der Gruft dessen, der ihn wieder erweckt und den Sensenmann verjagt hat?

3. Leben und Aussichten.

„Ich bin . . hier so tief eingenistet, daß ich mich gemächlich losreißen muß, wenn nicht hier und da ein Stück Haut mit sitzen bleiben soll."
Hamburg, 7. Nov. 69.

Wie für die meisten Strecken des Lessingschen Lebenslaufes, so fließen auch für seinen Hamburger Aufenthalt nur spärliche Quellen, aus deren Spiegel weder die Ereignisse noch die an ihnen betheiligten Personen in schärferen Umrissen und farbiger Ausmalung zu gewinnen sind. Wenig Schriftsteller hatten so geringe Neigung zur autobiographischen Beichte wie Lessing. Fast nirgends beschert er uns in seinen zahlreichen Briefen zusammenhängende epische Berichte, fast nirgends fühlt er sich gedrungen Portraits oder auch nur Silhouetten derjenigen zu entwerfen, mit denen er dauernden oder flüchtigen Umgang pflog. Und die seines Verkehrs gewürdigt waren, haben zwar alle diesen Gewinn ihrem Gedächtnis eingeprägt, auch wol ihre Erinnerungen in ein paar preisende Worte gefaßt, diese oder jene Begebenheit niedergeschrieben, aber die Nachwelt nicht näher in die bunten, vielgestaltigen Beziehungen eingeweiht. Vereinzelte Daten, wie vom Zufall planlos überliefert; neben Erscheinungen, die der Nation in anderer Verbindung und Äußerung anschaulich geworden sind, physiognomielose Schatten und bloße Namen; statt vergegenwärtigender Charakteristik meist nur ein ziemlich allgemeines Beiwort, eine abgerissene Notiz, eine willkommene oder belanglose Anekdote — das gilt auch von den biographischen Urkunden der Hamburger Zeit.

Es war ein an stolzer Vergangenheit und stattlicher Gegenwart reicher Boden, auf den sich Lessing im Frühjahr 1767 versetzt fand, als er aus der Residenz des aufgeklärten Despotismus hinweg sein Heil in einer städtischen Republik suchte. Hamburg hatte im achtzehnten Jahrhundert, nachdem schon das abgelaufene u. a. eine rege Bauthätigkeit entwickelt hatte, einen höchst bedeutenden Aufschwung genommen. Lessing sah dann mit eigenen Augen, wie der Gottorper Vertrag dem langwierigen Haber zwischen der mächtigen Hansestadt und dem dänischen Staat ein Ziel setzte, Hamburgs unmittelbare Reichsstandschaft anerkannte und nach allmählicher Überwindung finanzieller Bedrängnisse den Handel in noch größere, freiere Bahnen lenkte. Hier saß ein ehrenfestes, bedächtig sicheres Bürgerthum, das sich selbst klug regierte und in seinen Hauptbüchern zwischen den nüchternen Ziffernreihen Kunde gab von tüchtiger, aus dem Kleinen in die Weite reichender Arbeit. Vom Elbhafen und der ferneren See her wehte eine frische Brise in dies Contorleben, das sein Zahlennetz über den Erdkreis ausbreitete. Hier war nicht Krämergeist, sondern Handel im großen Stil zu Hause, so daß selbst Lessing, dem leider die Hauptsache fehlte: das kaufmännische Genie, als Geschäftsmann unter Geschäftsmännern seine Kasse endlich einmal redlich zu füllen hoffte. Wie die stattlichen Kauffahrteischiffe ein vielsprachiges Matrosenvolk ans Land setzten, so gaben die internationalen Verbindungen mit ihren großen Correspondenzen und weiten Reisen der derben und zähen niedersächsischen Sinnesart weltläufige Bewegung, den höheren Klassen zur Behaglichkeit des deutschen Hauses auch englischen Comfort und Schliff. Streng geregelt floß die Arbeit des Tages dahin, bis man sich zur ausgiebigen Hauptmahlzeit niederließ und Abends am Spieltisch gesellig ausruhte. „Stomachopolis", die Magenstadt, nennt 1768 ein eingeborner Litterat dies eine wolbesetzte Tafel aufrichtig schätzende Hamburg, dem er gar nicht gerecht wird mit der Schilderung: „Unser ganzes Leben besteht hier in Visiten geben und annehmen, in Whist und Ombre, in Verleumden und Tractiren und Kirchengehen." In Hamburg war für Faulenzer wenig Raum, und die Orthodoxie gab keineswegs allenthalben den Ton an, aber auch diese Orthodoxie übte keine ertödtende Askese. Selbst ein gestrenger Senior Ministerii ließ den köstlichen Rheinwein in seinem Keller nicht ausgehen, denn Heines

frivoler Witz, die Hamburger Geistlichen seien bei aller Meinungsverschiedenheit über die Bedeutung des Abendmahls ganz einig über die Bedeutung des Mittagmahls, trifft auch frühere Geschlechter. Der Wolstand Hamburgs ging stets Hand in Hand mit einer reichen Gastlichkeit, welche auch der heitern, weinfröhlichen, geselligen Dichtung zu Statten kam, wie sie im Epicureismus Hagedorns gipfelt. Derselbe Wolstand ermöglichte eine achtunggebietende gemeinnützige Thätigkeit und beförderte mit großem Erfolg das Wachsthum der Bildung. Es herrschte an der Alster doch mehr als Banco. Im achtzehnten Jahrhundert wetterte Friedrich Wilhelm I. gegen die Hamburger, daß sie ihm seine Stützen, die braven Geistlichen, durch lockende Berufungen „aus'm Lande debauchirten“; im siebzehnten Jahrhundert schon stand eine Studienanstalt wie das Johanneum in der vordersten Reihe der höheren deutschen Schulen und verfügte über ausgezeichnete Kräfte, reiche Mittel. Wirkten auch die führenden Naturforscher und Philosophen des Zeitalters außerhalb Deutschlands, so ragte doch in Hamburg ein Gelehrter wie Joachim Jungius weithin sichtbar empor. Von ihm lernte Goethe, „wie sich ein tüchtiger Mann als Zeitgenosse Bacos von Verulam, Descartes', Galileis und anderer Heroen jener Tage benommen und sich doch wieder auf seinem Lebens- Studien- und Lehrgange unabhängig und originell gehalten habe“; wozu Goethe den ehrenden Schluß fügt: „Zu gleicher Zeit muß bemerklich werden, auf welchen Grad sich schon damals die Schulanstalten in Hamburg gesteigert hatten, da neben einem dergleichen Manne von solchen Kenntnissen und Lehrmethoden eine Anzahl tüchtiger Collegen und strebsamer Schüler nothwendig zu denken sind.“ Naturwissenschaftliche, auf alle Reiche und Fächer sammelnd und beobachtend gerichtete oder speciell den Trieben der Thiere aufmerksam zugewandte Interessen begleiteten als liebe Nebenbeschäftigung des Leben eines Brockes oder eines Reimarus, die überall das geistige Band suchten, mag auch der erstere den Faden etwas grob gesponnen haben. Auch die classische Philologie gedieh unter der Nachwirkung Scaligers und anderer Größen in der vom Bedürfnis mehr an die modernen Verkehrssprachen gewiesenen Stadt, bis Fabricius als echter Polyhistor mit eisernem Fleiß große Sammelwerke unternahm und eine berühmte Privatbibliothek zusammentrug. Im Frühjahr 1738 bettelte sich Winckelmann nach Hamburg um der Versteigerung dieser Schätze

beizuwohnen. Er lernte den würdigen Schwiegersohn des Verstorbenen kennen, Hermann Samuel Reimarus, der zu Anfang des Lessingschen Aufenthalts noch als greiser Philolog, Theolog, Philosoph, Zoolog der Gelehrtenrepublik Hamburgs vorstand und noch 1765 an die Spitze einer „Hamburgischen Gesellschaft zur Beförderung der Kunst und nützlichen Gewerbe" trat. Ihr eigentlicher Gründer, der durch eine seltene Aufopferung im Dienste des Gemeinwesens unvergeßliche J. G. Büsch, stiftete bald darauf eine ausgezeichnete Handelsakademie und blieb als theoretischer und praktischer Cameralist bis zu seinem Tode thätig, auch er ein Mann von classischer Bildung, der außer deutschen Lehrschriften lateinische Denkmäler für den Schulmann und Dichter Richey und für Reimarus verfaßte und früher auch wol einen humoristischen englischen Roman übersetzte.

Die schöne Litteratur Hamburgs ging im siebzehnten Jahrhundert, obgleich es an Individualitäten nicht gebrach, entschieden mehr in die Breite als in die Tiefe und zeigte später, auch von sehr angesehenen Patriciern betrieben, im Solde der Oper nur einzelne Proben niederdeutscher, theilweise dem Holberg verwandter Komik, in dicken lyrischen Sammelbänden mehr aneignende Belesenheit als Ursprünglichkeit, mehr Singsang als Melodie, mehr Zerflossenheit als Gestaltung und eine zwischen Schwulst und Dürre hin und her wankende Stillosigkeit. Auch die Dicht- und Sprachgesellschaften brachten es zu keiner nachhaltigen Bedeutung. Aber Heiterkeit drang als Charakter dieser Hamburgischen Dichtung durch. Der Rathsherr Brockes schritt nimmermüde als optimistischer Prediger des „Irdischen Vergnügens in Gott" zwischen Hamburg und Ritzebüttel hin und her und ließ sich nicht nur von Gebirg und Thal, sondern auch von einem Frosch oder einem gebratenen Lammskopf die zweckmäßige Güte des Schöpfers erklären, indem er sehend, hörend, riechend, schmeckend mit offenen muntern Sinnen durch das irdische Freudenthal ging. Zopfig vergnügt erscheint Richey, der auch ein treffliches Hamburgisches Idiotikon schrieb. Hagedorn endlich sandte die Göttin Freude aus seiner Sphäre des Wollebens in alle deutschen Lande. Sein Geist herrschte fort über die kleineren Geister der Stadt, und auch unsaubere Spötter glaubten ihm das Geleit zu geben. Auf Hagedorn schauten die Hamburger Ebert und Eschenburg; ihm dankte Daniel Schiebeler, der 1768 aus Leipzig heimkehrte, die

leichte Form seiner den Studiosus Goethe entzückenden Operette und den flotten Zug seiner Romanzen. Den kunst- und weltfeindlichen Eiferer lachte so ein junger Poet auch jetzt, wie in den anakreontischen Tagen, übermüthig aus und richtete etwa die Bitte „An das Halsweh“:

O raub uns länger nicht die Töne Der liebenswürdgen Sängerin,
Verlaß die süße Lene Und fleuch zu Goezen hin.

Andere Litteraten wie Borkenstein, dessen anschaulicher Dreiacter „Der Bookesbeutel“ seit 1742 lange Reihen von Aufführungen gefunden hatte, lebten in gänzlicher Trennung von der Poeterei nur noch ihrem bürgerlichen Beruf. Der alte Rector J. S. Müller wußte sich schwerlich mehr zu entsinnen, daß er vor vierzig Jahren so manchen Text für die Hamburger Oper geschrieben, aus deren Blütezeit der hochbetagte Componist Telemann noch als Ruine in die Nationaltheaterzeit hineinreicht. Vergessen waren die Hamburgischen Sängerkriege aus Warnecks Zeit; sie wurden ersetzt durch Journalgezänk mit halbtheologischem Anstrich.

Lessings Notizbuch verräth sein Bemühen mit dem alten und neuen Hamburg recht bekannt zu werden. Er interessirte sich für den vielbesungenen Seeräuber Störtebecker und skizzirte nach den Mittheilungen des klugen Frl. Reimarus Hagedorns Leben und Gewohnheiten. Er betrachtete die Geschichte der Oper und durchblätterte ein paar Libretti. Er klopfte hier und dort an, wo etwas von Bedeutung zu finden war. Da sah er bei einem Kaufherrn spanische Komödien oder Bücher aus Lissabon und den fesselnden Tractat eines portugiesischen Juden gegen das Christenthum; ein anderer besaß schöne Münzen und Gemmen; die Reimarer zeigten alte Manuscripte und mit Collationen versehene Ausgaben, Goeze seine umfassende Bibelsammlung; auch ging Lessing der Thätigkeit Hamburgischer Künstler in den Kirchen nach und musterte beim Bürgermeister Greve besonders die niederländischen Gemälde. Eine Türkenbelagerung von Hugtenburg bezauberte ihn durch ihren Ausdruck von Furcht, Schrecken, Wuth, Schmerz und Todesangst und die Steigerung dieser Affecte; so trat der Verfasser des „Laokoon“ auch unbefangen vor einige Blumen- und „Küchenstücke“.

Überall fand der berühmte Mann jene den Hamburgern eigene Begrüßung, welche ohne großen Wortschwall den persönlich Fremden

herankommen läßt, die aber nach einem Schein von Zugeknöpftheit allmählich immer wärmer wird wie ein Ofen, der langsam in Zug kommt und um so dauerhafter seinem wolthätigen Zweck genügt. In größeren Kreisen mochte ein engherziger, steifer Kasten- und Familiengeist den Eindringling abstoßen — „weder der Hamburgische Adel noch die Hamburgischen Rathsverwandten sind jemals sehr nach meinem Geschmacke gewesen" — dafür verbreiteten die kleinen gemüthlichen Cirkel ein erquickliches Behagen. Wenn der rebenbekränzte Bacchus des Eimbeckschen Hauses den alten „Bacchusknecht" in den Rathsweinkeller lockte, was recht häufig geschah, traf Lessing wackere Stammgäste und verschmähte es nicht die derben Einfälle eines Münzmeisters, die neuesten Scandalgeschichten eines lästernden Legationsrathes beim Trunk zu genießen. Angeregte Abende vereinigten ihn mit Theaterleuten, besonders mit Ekhof, dann mit Schröder. Ein freundliches Geschick hatte ihn gleich anfangs als Miether in eine ausgezeichnete Familie gebracht, bei der es ihm so wol ward, daß er mit diesen ihm rasch zu Freunden erwachsenen Wirthen im ersten Herbst aus dem alten und abgelegenen Giebelhaus am Brook in das Michaeliskirchspiel der Neustadt übersiedelte. Der Mann, Commissionsrath J. F. Schmidt, war ihm ein zuverlässiger Berather in den neuen Verhältnissen und als Übersetzer für die Bühne mit dem Dramaturgen verbunden; die Frau eine liebenswürdige Frohnatur. Ihre Freunde wurden auch seine Freunde, die Knorres, die Schubacks, die Büschs, die Schwalbs, der Seidenhändler König und dessen Gattin Eva, ein süddeutsches Element des so ausgeprägt norddeutschen Kreises. Und diese Frau Eva König sollte dann tief wie keine andere in das Leben Lessings eingreifen. Man plauderte, man schmauste, man spielte L'hombre à la fureur wie Riccaut, man kahnte auf der Alster nach beliebten Vergnügungsorten oder unternahm hübsche Fahrten und Spaziergänge über Land. Doch schlug Lessing auch seine eigenen Pfade ein, und des Staunens und Stichelns war kein Ende, seit er im Januar 1769 zum ersten Mal bei dem gefürchteten Senior Goeze vorsprach, der ihm als kernige Natur und gelehrter Streiter größeres Vergnügen bot als die Begegnung mit dem unmanierlichen und wühlenden Basedow oder dem vielgeschäftigen, unreifen, zänkischen Journalisten Wittenberg. Goezes theologischer Gegner Alberti aber, ein Mann von großen geselligen

Talenten und unwiderstehlicher mimischer Begabung, blieb ihm werth; und aus dem stattlichen Hauptpastorat neben der St. Katharinenkirche, der Behausung und dem Schlachtfelde des Seniors, wandelte der unbefangene Gast in das Haus Reimarus, wo nach dem Tode Hermann Samuels (1. März 1768) der Sohn Johann Albert Hinrich, Lessings Altersgenosse, und die in den Dreißigern stehende jüngere Tochter Margarethe Elisabeth wohnten. „Der Doctor", nach größeren Studienreisen als Arzt in seiner Vaterstadt thätig, die ihm die Einführung der Impfung und des Blitzableiters verdankt, wurde an geistiger Regsamkeit von seiner Schwester bedeutend übertroffen. Demoiselle Reimarus, Lessings verständnisvollste und treuste Freundin, war mit einem männlichen Verstand, einem durchdringenden Urtheil, einem bei Frauen seltenen Feuereifer für Aufklärung, einer hellen Wahrheitsliebe, einer dem entsprechenden Gabe des klarsten und gewandtesten Ausdrucks im Gespräch und Brief, einer umfassenden Bildung ausgestattet, mit Eigenschaften also, die, ohne ins Blaustrümpfige zu entarten, eine Natur wie Lessing mit wechselseitiger Zuneigung anziehen mußten. Die beiden hätten ein glückliches, harmonisches Paar abgegeben; man kann nicht umhin zu beklagen, daß dieser Freundschaftsbund kein Ehebund und kein Damm gegen mancherlei Bedrängnisse in Lessings innerem und äußerem Leben geworden ist. Elise, deren scharfgeschnittenes Profil die Physiognomik so leicht macht, stellt uns einen sprechenden Contrast dar zu den weichen, hingebenden, schwärmenden, religiös-poetisch begeisterten Frauen, unter denen Klopstock seine Gattin Meta, die demüthig beglückende Gefährtin, gefunden hatte. So kann es niemand wundern in der späteren Correspondenz zwischen Lessing und Elise auf kleine Bosheiten über Klopstocks weiblichen Anhang beim Schlittschuhlaufen und über die „empfindsame Gesellschaft", einen „Theone" benamsten Lesecirkel, der die Bücher bald mit Spielkarten vertauschte, zu stoßen. Während der Hamburgischen Zeit Lessings wohnte Klopstock noch in Dänemark, doch kam er im Juli 1767 auf Besuch und führte mit Lessing collegiale Gespräche über seine jüngst vollendeten oder erst keimenden Werke, Bardiete und griechische Metrik und überkünstelte Oden und neue Messiasgesänge, aber auch über geheime Projecte, die allen deutschen Schriftstellern, insbesondere den beiden ungleichen Freunden zum Segen gereichen sollten. Sie schieden im besten Einverständnis: „Klopstock ist hier

gewesen" meldet Lessing nach Berlin „und ich hätte manche angenehme Stunde mit ihm haben können, wenn ich sie zu genießen gewußt. Ich fand, daß er mir besser gefallen müßte als jemals." Klopstock war es auch, der die Verbindung zwischen Lessing und Gerstenberg herstellte; letzterer aber besaß zu Hamburg einen treuen Freund in Matthias Claudius. In bunter Reihe gruppirten sich so die verschiedenen Vertreter des religiösen Lebens um Lessing: der orthodoxe Goeze und der Sectirer Basedow; der überschwängliche Messiassänger und ein kluger jüdischer Kaufmann Moses Wessely, der einem Drama Lessings zu Liebe unter die Recensenten ging und später dem Nathandichter Vorschüsse machte; Verfechter oder Verfechterinnen des vorgeschrittensten Liberalismus und der den Stillen im Lande zugethane Claudius, durch seine schlaffe Lebensführung, seine christliche Weltanschauung, seine stürmische Mittheilsamkeit, seine kindliche Heiterkeit, seine sanfte oder drollige Hauspoesie, seinen von gesuchter Einfalt nicht freien populären Humor ein vollkommener Gegensatz zu Lessing. Gleichwol entspann sich auch zwischen diesen Antipoden ein freundlicher Verkehr. Noch im Juli 1768 schreibt Claudius: Lessing „hab ich noch gar nicht gesehen, ich weiß selbst nicht warum", aber bald darauf besuchte er ihn und wurde Zeuge davon, in welcher Unruhe Lessing nach dem Zerfall des Theaters lebte: „zerstreuter ist in dieser Gegend kein Mensch als er." Er verfolgte die Klotzischen Händel mit reger Theilnahme und, während Lessing die empfindsamen Wallfahrten nach Metas Grab gewiß nicht theilte, war Claudius gern sein Begleiter zu dem hastigen K. Ph. Emanuel Bach, den Lessing wol schon aus Berlin kannte, wo dieser zweite Sohn des großen Sebastian von der Rechtsgelehrsamkeit zur Musik übergegangen und ein gefeierter Clavierspieler, ein angesehener Componist geworden war. Der „Berliner Bach", seit Ostern 1768 Musikdirector und Cantor am Johanneum, gab dem willkommenen Besuch Proben seiner Kunst und belehrte Lessing über die Kunstrichtung eines Telemann im Unterschied von der Art eines Graun oder klagte die komische Musik wegen ihres zerstörenden Einflusses an. Seines Rathes wird sich Lessing bei den musikalischen Excursen der Dramaturgie fleißig bedient haben.

Leider verschloß er sich gegen sachverständige Mahnungen in einem dilettantisch begonnenen Unternehmen, das ihm statt des gehofften

Gewinns nur Verlust über Verlust und die zweite Hamburger Enttäuschung eintrug. Lessing trat nämlich in buchhändlerische Compagnie mit Johann Joachim Christoph Bode. Der riesige, breitschultrige Mann, dessen grobes Gesicht von strotzender Kraft, fester Gesundheit und derber Heiterkeit zeugt, hatte romanhafte Schicksale durchgemacht. Ein armer Soldatenjunge aus dem Braunschweigischen, um ein Jahr jünger als Lessing, war Bode nach dürftigem Elementarunterricht Schafhirt bei seinem Großvater und weiter Hoboist einer Militärcapelle geworden, aber als Urlauber in Helmstädt, mit Lehrern und Studenten verkehrend, emsig bemüht gewesen die versäumte Bildung nachzuholen, fremde Sprachen zu lernen und seiner Muttersprache nach allen Feinheiten des Ausdrucks und der Periodenrundung mächtig zu werden. Nachdem er Weib und Kinder begraben, trat er 1757 in Hamburg als Musik- und Sprachmeister auf, wurde von namhaften Männern wie dem Wingolfgenossen Dr. Olde und Alberti als Hauslehrer empfohlen und durch seine Unterhaltungsgabe in der Gesellschaft beliebt, auch in der Freimauerloge ein Mitglied von wachsendem Ansehen. 1759 fand er seinen eigentlichen Beruf, als Übersetzungskünstler zu wirken, ohne sogleich das richtige zu treffen, denn seine classischen Leistungen beginnen erst seit 1768 mit Sterne. Er dolmetschte anfangs englische und französische Dramen und glaubte wol auch im Spanischen, dessen Anfangsgründe ihm ein gereister Schuhmacher beigebracht, Futter für das deutsche Repertoire zu finden. Lessing widerrieth ihm die übereilten Theaterarbeiten aus Marivaux und Voltaire, gab ihm Yoriks Sentimental journey in die Hand und prägte, da Bode den Titel nicht gehörig zu verdeutschen wußte, das Wort „empfindsam“, so daß eine Lessingen so antipathische Strömung Deutschlands von ihm den Namen empfangen hat. Bis 1776 folgten der vielgespielte „Westindier“ Cumberlands und von Romanen Smollets „Humphrey Klinker,“ Sternes „Tristram Shandy,“ Goldsmiths „Landpriester von Wakefield“, congenial wiedergegeben, nur zuweilen mit Bodeschen Schnörkeln und niederdeutschen Kraftübungen belastet. In Weimar schloß endlich die vortreffliche Übersetzung der Montaigneschen „Essais“ eine Thätigkeit ab, welcher Herder den Dank für Beförderung des moralisch-guten Geschmacks in Deutschland abstattet. Weit minder bewährte sich Bode als Geschäftsmann, obgleich wir ihm den „Wandsbecker Bothen“ unter

Claudiusscher Redaction verdanken. Er war nach dem Tode seiner zweiten Frau, einer jungen Hamburgerin, im Besitz bedeutender Geldmittel, die er Ostern 1767 zur Errichtung einer Buchdruckerei auf dem Holzdamm verwandte. Die „Buchhandlung der Gelehrten" sollte ein neues Verhältnis zwischen dem Schriftsteller und dem Buchhändler begründen, alte Klagen stillen und einen Lieblingsplan Klopstocks verwirklichen, den damals auch Gleims Gedanke einer „typographischen Gesellschaft" verfolgte. Schon bei seinem vorläufigen Besuch in Hamburg fing Lessing für das Unternehmen Feuer und schrieb an Gleim: „Kennen Sie einen gewissen Herrn Bode daselbst? . . . Dieser Mann legt in Hamburg eine Druckerei an; und ich bin nicht übel Willens, über lang oder kurz auf eine oder andere Weise gemeinschaftliche Sache mit ihm zu machen." Und später an den Vater: er sei entschlossen seine Versorgung und sein Glück von sich selbst abhangen zu lassen und er hoffe, wenn das Werk erst einmal im Gange sei, für seinen Antheil als ehrlicher Mann davon leben zu können. Er that den entscheidenden Schritt gleich nach der Übersiedelung. Die in Berlin zurückgelassenen Partien seiner Bibliothek sollten „springen", aber die Auction der an einzelnen Seltenheiten und großen Journalreihen reichen Sammlung betrog im Sommer 1768 seine wie immer zu hoch gespannten Erwartungen. Ein großer Theil wurde nach Polen und gegen Ende des Jahrhunderts trümmerhaft nach Petersburg in die Bibliothek des Czaren verschlagen! Was nicht die Schulden fraßen, brockte Lessing gleich allem andern Besitz und Erwerb bei dieser seiner Hamburgischen Entreprise ein „bis auf den letzten Heller."

Die Verhältnisse des deutschen Buchhandels entbehrten damals der Einigung und Festigung, die sie erst durch die Gründung der Leipziger Börse und die raschen Verbindungen empfingen. Der Meßverkehr war langsam und unvollkommen, ein selbständiges Sortimentsgeschäft existirte nicht, in den zerfahrenen deutschen Ländern und Ländchen gab es nicht nur keinen genügenden Privilegienschutz, sondern die Fürsten begünstigten wol sogar den räuberischen Misbrauch geistigen Eigenthums durch die Reutlinger, Karlsruher, Wiener Nachdrucker, die mit den Pressen Hollands und der Schweiz um die Wette arbeiteten. Kaiser Joseph und der Markgraf von Baden hätten sich, statt den Trattner und Macklot gefällig zu sein, ein größeres Verdienst als durch Trugbilder von

Akademien und dergleichen durch Verfügungen gegen den Schleichhandel um die Schriftstellerwelt erworben. Zur Zeit Bodes und Lessings hatte auch die sächsische Regierung, in deren Bereich die Messen stattfanden, ihre heilsamen Edicte noch nicht erlassen. Der Schriftsteller schalt gegen den Verleger, der seinerseits über den Nachdruck jammerte. Die Honorare, zur Zeit Goethes und Schillers recht ansehnlich, waren in Lessings Tagen noch durchschnittlich niedrig; und schlug das ein für alle Mal honorirte Werk durch, so floß der Gewinn allerdings nur in die Tasche der Sosier. Gellert z. B. erhielt „einen traurigen Ducaten" für den Bogen seiner Fabeln — der Verleger Wendler wurde reich dabei. „Verbrennen sollte man euch" flucht Herder humoristisch „wie Sardanapal auf euren Papierschätzen mit Weib und Kindern." Seit Leibniz spukte der Gedanke an Selbstverlag in den Köpfen. Die roheste Form war die, daß der Autor einige Ballen Papier kaufte, die Druckkosten bezahlte und dann das Hazardspiel der Subscription wagte und dabei, verschämt oder unverschämt, alle Mittel anstrengte um Abnehmer zu pressen. Das Ideal aber, das so vielen, den Wieland Gleim Klopstock Lessing, vorschwebte, war ein nicht von Einzelnen, sondern von einem Schriftstellerbund organisirter Selbstverlag. In diesem Sinne war das Lessing-Bodesche Unternehmen gemeint; nicht nur Druckerei, sondern auch unabhängige Verlagsanstalt. Sofort drang Lessing in Gleim wegen einer Gesammtausgabe der Gleimschen Werke. Kenner des Büchermarktes wie Nicolai ernstlich zu befragen hielt weder Lessing noch Bode, der die Warnungen seines neuen Verwandten, des Buchhändlers Bohn, in den Wind schlug, für nöthig. Kostspielige Privatliebhabereien wie italienisches Papier, ungewöhnliches Kleinquartformat, Meilsche Vignetten und Leisten, unpraktische Neuerungen wie die Nichtsignirung der Bogen wurden eingeführt. Möglichst viel zu drucken und zu verlegen schien Lessingen günstiger als jeden Artikel behutsam abzuwägen. Daß die Buchhändler, deren Hilfe beim Vertrieb doch nicht zu missen war, ein nur „fest" und direct zu beziehendes, nicht in zahlreichen Exemplaren nach Leipzig spedirtes Werk und überhaupt ein gegen ihre eigensten Lebensinteressen gerichtetes Unternehmen eher abwehren als fördern würden, bedachte man gar nicht, war aber so naiv in einem bestimmten Fall sich zwanzig Procent vom Reingewinn bei den buchhändlerischen Vertreibern bedingen zu wollen. Die

Misachtung der Leipziger Commissionäre, die feste Lieferung und umgehende Bezahlung, die hohen Kosten der Herstellung mit ihren befremdenden Marotten waren sichere Zeugnisse des geschäftlichen Dilettantismus und des nahen Ruins. Auch hervorragende Verlagswerke wie „Ugolino" und „Hermannsschlacht" warfen keinen erheblichen Gewinn ab. Eigentlich sollten auch diese Dichtungen in einem geplanten Journal „Deutsches Museum" sammt neuen Oden Klopstocks, einem Lustspiel Zachariäs, einem Beitrag des schmollenden Weiße u. s. w. erscheinen, aber das periodische Sammelwerk kam überhaupt nicht zu Stande. Ein Gesuch um Censurfreiheit für die „Hamburgische Dramaturgie" und die Hamburgischen Repertoirestücke wurde abschlägig beschieden. Und da zur Meßzeit kein genügender Vorrath rechtmäßiger Exemplare der Lessingschen Theaterzeitschrift in Leipzig bereit lag, hatte die maskirte Räuberfirma „Dodsley und Compagnie, London [Leipzig]" gewonnenes Spiel für ihren Nachdruck. Lessings Wuth, die blindlings einen der angesehensten und redlichsten Verleger Leipzigs für den Hauptschuldigen hielt, entlud sich fruchtlos in jenem ingrimmigen Schlußstück, das die Dodsley lächelnd nachdruckten und frech als impertinente, verleumderische Harlekinade bezeichneten. Darauf eröffnete Nicolai in der Allgemeinen deutschen Bibliothek einen scharfen Feldzug wider die Nachdrucker ohne seine Bedenken gegen das ganze Verfahren Lessings und Bodes zu unterdrücken. Er hatte, auch von dem geschäftskundigen Moses unterstützt, die schlagendsten und sachlichsten Mahnbriefe an den verrannten Freund gerichtet. Dieser hielt sogar noch 1772 in der Skizze „Leben und leben lassen. Ein Project für Schriftsteller und Buchhändler" außer der wolberechtigten Forderung, die Arbeit der edelsten Kräfte dürfe nicht schlechter als die gröbste Handlangerei bezahlt werden, seine unpraktischen Vorschläge aufrecht. Lessing, der nicht hören wollte, mußte fühlen. Nachdem er im Interesse des Geschäfts zur Ostermesse 1768 eilig nach Leipzig gereist war, dort die Berliner Nicolai und Voß gesprochen und auch mit Gellert, mehr als Verleger denn als persönlicher und litterarischer Freund, verhandelt hatte, meldete er bereits im September, er habe sich von der Verbindung mit Bode losgesagt; doch ist die völlige Lösung des Vertrags erst im folgenden Sommer, und zwar in friedlichster Weise beendet worden.

Seine Finanzen befanden sich seit längerer Zeit in einem trostlosen



Zustand. Auch geborgtes Geld war in der unglücklichen Druckerei angelegt. „Gott sei Dank, bald kömmt die Zeit wieder, daß ich keinen Pfennig in der Welt mein nennen kann als den, den ich erst verdienen soll“ schreibt er den 26. April 1768 an Karl. Er muß die Kamenzer auf bessere Zeiten vertrösten, die doch nicht kommen wollten, denn seine Klagen lauten immer verzweifelter: „Gott ist mein Zeuge, daß es nicht an meinem Willen fehlt, ihnen ganz zu helfen. Ich bin in diesem Augenblicke so arm, als gewiß keiner von unserer ganzen Familie ist. Denn der Ärmste ist doch wenigstens nichts schuldig, und ich stecke bei dem Mangel des Nothwendigsten oft in Schulden bis über die Ohren“ (Juli 1769).

Unter solchen Umständen vernahm Lessing 1768, Winckelmann sei am 8. Juni in Triest ermordet worden. Er war schmerzlich betroffen, und wenn er acht Jahre später an eine Ausgabe der Werke und Briefe des großen Archäologen dachte, so starrte er jetzt in die Leere, welche das jähe, gewaltsame Scheiden des Führers in der antiquarischen Welt gelassen. Lessing hatte in Hamburg einen doppelten Bankerott gemacht und war, wie früher Preußens, nun Deutschlands müde. Er sah auf lauter zertrümmerte Hoffnungen. Was wäre Winckelmann in der Heimat geworden? Was ist Winckelmann in der Fremde geworden? Wer könnte nun in die Bresche springen? Aus diesen Fragen bricht im September der Entschluß hervor: „Künftigen Februar reise ich nach Italien.“ Er ließ sogleich einen Katalog seiner Bücher drucken, die wirklich im nächsten Februar versteigert wurden, und eine letzte Auction fand gegen Ende des ganzen Hamburger Aufenthalts statt. Zum Ersatz und zugleich um das Kriegsmaterial gegen Klotz bequem zu überblicken legte er sich große und polyhistorisch bunte Collectanea an. Vor der Einschiffung nach Livorno, von wo es geradenweges nach Rom gehen sollte, beabsichtigte er Klopstock den versprochenen Besuch in Kopenhagen abzustatten, und wenn er nach etlichen Monaten die um einiges verschobene Reise lieber auf dem theureren Landweg, über Frankfurt und Augsburg, also vielleicht über Wien machen will, so mag diese Änderung in einem geheimen Zusammenhang mit Klopstocks Hoffnungen auf Kaiser Joseph stehen; davon später. „Was ich in Rom will“ meldet er Nicolai „will ich Ihnen aus Rom schreiben. Von hieraus kann ich Ihnen nur so viel sagen,

daß ich in Rom wenigstens ebensoviel zu suchen und zu erwarten habe als an irgend einem Orte in Deutschland. Hier kann ich des Jahres nicht für achthundert Thaler leben; aber in Rom für dreihundert Thaler. Soviel kann ich ungefähr noch mit hinbringen, um ein Jahr da zu leben; wenn das alle ist, nun, so wäre es auch hier alle, und ich bin gewiß versichert, daß es sich lustiger und erbaulicher in Rom muß hungern und betteln lassen als in Deutschland . . . nichts in der Welt kann mich länger hier halten. Alle Umstände scheinen es so einzuleiten, daß meine Geschichte die Geschichte von Salomons Katze werden soll, die sich alle Tage ein wenig weiter von ihrem Hause wagte, bis sie endlich gar nicht wiederkam." Wie geflissentlich er auch betheuert, er werde sich künftighin keineswegs ganz in die Alterthümer vergraben und er schätze dies Studium nur für ein Steckenpferd mehr die Reise des Lebens zu verkürzen, so beweist doch die energische Concentration auf die „Briefe antiquarischen Inhalts" und „Wie die Alten den Tod gebildet" seine stillen an die ebenso plötzlich beschleunigte Laokoonarbeit erinnernden Berechnungen. Dasselbe Schreiben vom August 1769, welches die immer wieder verzögerte Reise so unwandelbar als das Schicksal nennt, erwähnt die Nöthigung gewisse Dinge abzuwarten, gewisse Hindernisse zu heben und verbindet mit der Ankündigung einer gewissen Zwischenarbeit die Versicherung, der dritte Theil der Antiquarischen Briefe müsse vor dem Aufbruch fertig sein. Wir wissen nun, warum Lessing jede Empfehlung nach Rom ablehnte — die schneidigen Antiklotze, die friedliche, mit dem Tiefsinn der antiken Bildersprache vertraute Abhandlung über Tod und Schlaf sollten seine Empfehlungsschreiben sein. Und vielleicht genügte eine mehrwöchentliche Station in Göttingen und Cassel den „Laokoon" flott zu machen, um das fertige Werk den Klotzischen Neidern, aber auch der unparteiischen Welt diesseits und jenseits der Alpen unter die Augen zu halten. Kein Wunder, daß die öffentliche Meinung Lessings Rückkehr zur Archäologie und die gleichzeitig auftretenden Gerüchte von der nahen Übersiedlung nach Rom mit dem Tode Winckelmanns in ursächlichen Zusammenhang brachte. Man sah Lessing wol schon als Freund und Clienten an der Seite Albanis, wenn nicht gar als speculirenden Nachahmer des Convertiten Winckelmann vor römischen Altären knieend, im Kleid eines Abbate. Er jedoch wies die artigen und werthvollen Anerbietungen Muzell-Stoschs zurück

und versicherte ausfallend in seinen Briefen, daß Winckelmanns Monumenti unter der Rücksicht auf den Cardinal nur gelitten hätten, daß er seine Anknüpfungen in Rom allein sich und dem Zufall danken und dort ohne Cardinäle ganz nach Wunsch sehen und leben wolle. Die Zeitungen trugen die Märe, Lessing sei an Winckelmanns Stelle als päpstlicher Bibliothekar nach Rom berufen, auch in die Kamenzer Pfarre; da Gotthold schwieg, wandte sich der erregte Vater um Auskunft an Karl. Der Sohn eines lutherischen Pastors im Dienste des Papstes! Aber Karl (9. Jan. 69) trat nicht nur warm für die treue Pietät seines schweigsamen Bruders ein, sondern gab auch eingehende Aufklärungen über dessen Lage und Pläne: er wolle auf eigne Kosten, vom Erlös seiner Bücher nach Italien reisen um die Alterthümer daselbst zu studiren; „was er für Hoffnungen sich von Italien gemacht? weiß ich freilich nicht: aber er geht nach Italien, um sich Kenntnisse zu erwerben, die er in Deutschland nicht haben kann. Wird ihm ein Glück aufstoßen, das nach seiner Denkungsart ein Glück ist, so wird ers nicht fahren lassen: wo aber nicht, so verläßt er Italien mit der Zeit, wie er ungefähr auf Ostern Deutschland verläßt. — Ob er daselbst Freunde hat? — hat er sie nicht, so wird er sie gewiß bekommen. Und ich kann Sie versichern, daß man ihm die besten Empfehlungen von hier aus geben wollte, die er aber alle verbeten hat. Der Bruder kann sich selbst empfehlen, denke ich, und was soll man mit den Wischen? Wenn es Wechsel wären! — Ich weiß, daß man es ihm für übel gehalten, ich weiß aber auch, daß viele Menschen anders denken als der Bruder."

Gotthold selbst schrieb schon ein Vierteljahr früher an Ebert: „Wissen Sie, was mich ärgert? Daß alle, denen ich sage „ich reise nach Rom", sogleich auf Winckelmannen verfallen. Was hat Winckelmann und der Plan, den sich Winckelmann in Italien machte, mit meiner Reise zu thun? Niemand kann den Mann höher schätzen als ich; aber dennoch möchte ich ebenso ungern Winckelmann sein, als ich oft Lessing bin!" Auf Winckelmanns Weise sein Glück in Rom zu suchen, lag Lessing jedenfalls sehr fern; Winckelmanns wissenschaftliche Thätigkeit in Rom fortsetzen zu wollen war eine Selbsttäuschung des Bücherarchäologen, der, als ihn sein Schicksal später südwärts führte, dort wie ein echter nordischer Gelehrter von Stadt zu Stadt, von

Bibliothek zu Bibliothek, von Litteraten zu Litteraten reiste. Wer vermöchte es sich Lessing in jahre- oder auch nur monatelanger ganz hingegebener Versenkung in den künstlerischen Nachlaß der Antike, wer sich diesen fahrigen, unbotmäßigen, an keine einschmeichelnden Winkelzüge und diplomatischen Kniffe gewöhnten Mann angesiedelt zu denken unter all den gelehrten und halbgelehrten, ehrlichen und unehrlichen, freundlichen und neidischen, großartigen und kleinlichen Dilettanti, Akademikern, Priestern, wie uns Justi die wogende Umgebung seines Helden geschildert hat? Aber der Plan dieser Reise war so fest in Lessings Zukunftsprogramm eingegraben, daß er nur aufgeschoben, nicht aufgehoben, und daß ein baldiger Urlaub für Italien ausdrücklich ausbedungen wurde, als endlich eine Möglichkeit auftauchte mit Ehren im Vaterlande zu bleiben.

Der Sommer 1768 hatte Lessing die persönliche Bekanntschaft des liebenswürdigen und feingebildeten Professor Ebert vom Braunschweiger Carolinum gebracht; im Herbst folgte eine angenehme Begegnung mit Eberts jüngerem Landsmann Eschenburg. Lessing betonte mit schmeichelhaften Worten, welchen Werth er auf eine derartige Erweiterung seines Umgangs lege, und die neuen Freunde wünschten nichts sehnlicher als einen Lessing ihrer Vaterstadt abspänstig zu machen und nach Braunschweig zu ziehen. Eberts kluge Politik spielte dem Erbprinzen außer der ersten Reihe „Antiquarischer Briefe" vertrauliche Privatschreiben Lessings in die Hand, die den grimmen Streiter von der gewinnendsten menschlichen Seite zeigten und zunächst die Bitte zur Folge hatten, Lessing möge doch seine Reise nach Rom nicht bloß über Göttingen und Cassel, sondern auch über Braunschweig machen. Im October 1769 kam die förmliche Anfrage, ob er die Leitung der Wolfenbüttler Bibliothek übernehmen wolle. „Es ist auf alle Weise meine Schuldigkeit, nach Braunschweig zu kommen, um dem Erbprinzen in Person für die Gnade zu danken, die er für mich haben will; es mag davon so viel oder so wenig wirklich werden, als kann. Erwarten Sie mich also zu Anfange des künftigen Monats zuverlässig" antwortet Lessing seinem treuen Sachwalter, Exemplare der Abhandlung über den „Tod" und der zweiten „Briefe" für den hohen Gönner beischließend; doch sollte die Streitschrift, wie er tactvoll anordnet, nicht in seinem Namen überreicht werden. Am Ende des Monats sehnt er sich schon

nach dem neuen Bestimmungsort und will nur die Rückkehr des Prinzen aus Berlin abwarten, und wieder eine Woche später glaubt er, entzückt über das vom Erbprinzen in Person gegen Moses Mendelssohn bethätigte, vielleicht auch auf eine Berufung zielende Wolwollen, nur noch einen einzigen Brief an Ebert schreiben zu müssen. Doch ein kleiner Aufschub folgte dem andern, bis Lessing im November auf mehrere Wochen nach Braunschweig abging, dort mit der Schriftsteller- und Beamtenwelt in ungetrübter Heiterkeit verkehrte, auch den Hof trotz den Zweifeln, die er selbst in seine Courfähigkeit setzte, vollends für sich einnahm und mit dem Versprechen baldiger Übersiedlung schied. Die Nachricht dieser Berufung war eine Hiobspost für das Klotzische Lager, das natürlich auch in Braunschweig seine Horcher hatte. Neue Verzögerungen hielten ihn fest, die er nicht deutlich bezeichnen und wol auch sich selbst nicht klar gestehen wollte. Außer den Schulden — und die drängendsten Gläubiger sind für einen Ehrenmann seine opferwilligen Freunde — eine geheime Angst vor dem Ende der freien, wiewol sorgenschweren Wanderjahre und eine tiefgefühlte Verpflichtung der lieben Familie König, deren Oberhaupt von ernsten Lebensfragen in die Ferne gerufen worden war, seinen männlichen Beistand möglichst lange zur Seite zu stellen. Eine unbewußte Herzensneigung mochte schon die ritterlichen Empfindungen für Frau Eva durchwärmen und die Pein des Abschieds aus so vertrauten und bewährten Kreisen verschärfen. Hatte er doch noch vor dem entscheidenden Besuch in Braunschweig an Ebert geschrieben: „Ich bin leider hier so tief eingenistet, daß ich mich gemächlich losreißen muß, wenn nicht hier und da ein Stück Haut mit sitzen bleiben soll. Besonders wenn ich es so einrichten will, daß ich allenfalls nicht wiederkommen dürfte." Und nun traf im Januar die Kunde ein, König sei in Venedig einem Fieber erlegen! Ein schmerzlicher Beweggrund mehr stumm in Hamburg zu bleiben, als gäbe es kein Braunschweig und keine Wolfenbüttler Bibliothek, kein Amt, keine Pflicht. Der alte Herzog fragte nach ihm, der empfindliche Erbprinz setzte den vermittelnden Ebert durch eine ungeduldige Erkundigung in die größte Verlegenheit.

Dieses Säumen hat es gefügt, daß Herder im Februar und wieder im April 1770 noch mit Lessing zusammentraf, der Verfasser der „Kritischen Wälder" mit dem Verfasser des „Laokoon". Als ihm in

Riga die „Predigerfalte“ immer lästiger geworden war, hatte Herder im Hinblick auf Lessings Ungebundenheit hitzig gerufen: „Niemals, niemals würde Lessing der Mann sein, der er ist, wenn er in die enge Luft eines Städtchens oder gar in eine Studirstube eingeschlossen, in einer Falte seines Geistes bloß Würmer hecken und Ungeziefer, kriechendes Ungeziefer von Gedanken ausbrüten sollte. Ich beneide Herrn Lessing in mehr als einer Absicht. Er ist ein Weltbürger, der sich aus Kunst in Kunst und aus Lage in Lage und immer mit ganzer unveralteter Seele wirft; solch ein Mann kann Deutschland erleuchten.“ Nun kam er selbst köstlich erfrischt nach innen und außen von einer langen, freien Fahrt zurück, wo er frische Seeluft geathmet, die schottische Küste Ossians gedenkend begrüßt und Frankreich mit einer auch für die Weite seines Geistes erstaunlichen und unabgerissenen Productivität besucht hatte. Sein Reisejournal barg eine Fülle reformatorischer Entwürfe praktischer und reingeistiger Natur, welche die Lebensarbeit vieler herausforderten. Alles, was er früher geplant, war während des Frühlingshauches dieser Befreiungsfahrt in üppigem Grün emporgeschossen, und sein Weg führte ihn nicht wieder in die Rigaer Einschränkung, sondern er versprach sich von einer nahen Reise mit dem Prinzen von Eutin nur neue, reichere Ernten. Italien stand ihm offen; er sollte genießen, wo Winckelmann genossen hatte; sollte schauen, da er bisher nur geahnt hatte; und gewiß, eine Romfahrt Herders würde damals Früchte getragen haben, wie sie der müde Weimaraner nicht mehr zu pflücken vermochte. Das Blatt hatte sich gewendet: Herder durchstreifte die Welt, Lessing war im Begriffe sich die fesselnden Pflichten eines Amtes aufzuerlegen und sich in die kleine Stadt eines kleinen Staates zu vergraben. Aber von Wolfenbüttel war zwischen ihnen kaum die Rede während der vierzehn Tage, als Claudius der gespannt lauschende Dritte bei diesen Gesprächen war. An die Aussicht auf Italien, wohin der eine früher der andere später aufzubrechen gedachte, knüpften sich Erinnerungen an Winckelmann, freundschaftliche Discussionen über noch nicht ausgetragene Fragen der Poesie, Malerei und Sculptur. Der Sieg über die Klotzianer durfte gemeinsam gefeiert werden, und Herder hat seine Freude an der Schrift „Wie die Alten den Tod gebildet“ mit dem Dank für eine ehrenvolle Erwähnung seiner belehrenden Polemik verbunden. Dem Dramaturgen

konnte er seine frischen Pariser Theatereindrücke als Gesinnungsgenosse, nur minder aristotelesgläubig und shakespearefester, mittheilen, vielleicht auch den Plan einer rhapsodischen Verherrlichung des brittischen Dichters und reicher Dolmetschproben entwickeln. Man sprach über den Stagiriten und über Burke. Auch an theologischem Gesprächsstoff war kein Mangel, besonders wenn Lessing den Schleier über einem revolutionären handschriftlichen Schatz ein wenig lüftete. Herder, damals fünfundzwanzig Jahre alt, von Ideen übersprudelnd wie nur je ein junges Genie, geschmeichelt durch Lessings Freundschaft, hoffnungsreich und gesund, ließ hier natürlich nichts von jener herrischen und höhnischen Manier ahnen, die er bald unter physischen und psychischen Leiden, gegen Jüngere namentlich, herauszukehren liebte. Noch in seinen verbitterten letzten Lebensjahren konnte er hinreißend liebenswürdig und ein bezaubernder Unterhalter sein; wie viel mehr während dieser Tage! Schon hatte er in dem Schriftsteller auch den Charakter hochachten gelernt, jetzt gewann der „Mann" sein volles Vertrauen. Er schloß sich ganz auf. Claudius erwähnt als besonders anziehend die Berichte über Hamann, der auch Lessing durch einzelne Übereinstimmungen und noch mehr durch den Reiz des Contrastes zwischen zwei genialen Persönlichkeiten lebhaft interessirte. Als Herder zum zweiten Mal mit Lessing herumschwärmte, da mochte er auch berichten, wie er den hochnäsigen Eutiner Adel durch seine Recitation der „Minna" zu Lessing bekehrt habe; er selbst war der Heldin nicht gut, aber ein warmer Lobredner des seinem Schöpfer so verwandten Majors. Zu rasch kam die Trennung, die für immer eine örtliche, aber nie eine geistig und gemüthlich entfremdende wurde. „Es hat mir nothwendig sehr angenehm sein müssen diesen Mann von Person kennen zu lernen und ich kann Ihnen jetzt nur so viel von ihm sagen, daß ich sehr wol mit ihm zufrieden bin" erzählt Lessing dem Mahner in Braunschweig ruhig und gewichtig; in enthusiastischer Erinnerung bewahrte Herder die ersten und einzigen, aber von beiden Seiten gründlich ausgekosteten Begegnungen.

Noch galt es einige mehr oder weniger gleichgiltige Dinge abzuthun — eines der gleichgiltigsten war der Eintritt in die Loge — und die Übersiedlungsgeschäfte vollends abzuwickeln, und nichts konnte, da auch eine leichte Erkrankung bald wich, den Aufschub länger ent-

schuldigen. Endlich sagte Lessing den guten treuen Menschen Ade und der geliebten Freundin König ein doppelt schmerzliches Lebewol, um einem ganz neuen Dasein entgegenzugehen. Am siebzehnten April 1770 hat er Hamburg verlassen. Unterwegs hielt er bei Seyler an, der mit seiner Truppe in Celle gastirte, und hatte so Gelegenheit zu einem letzten trüben Rückblick auf die große „Entreprise". Man führte J. G. Jacobis zartes Singspiel „Elysium" auf, und der damals in Celle wohnhafte Dichter konnte seinen Freunden das Lob Lessings mittheilen, der ihm auch persönlich zuvorkommender war als früher in Leipzig, wo Lessing gegen den leicht trillernden Lyriker, den faden Correspondenten Gleims und den Jünger Klotzens sich ablehnend verhalten hatte.

Das nächste Jahrzehnt Lessings ist wesentlich theologisch geartet, aber auch die heranwachsende Poetengeneration hatte sich vielfach mit einem Meister auseinanderzusetzen, der in der neuen Wirkungsstätte vor einer langen Pause seines Dichtens ein epochemachendes Drama abschloß, das ihn schon viele Jahre beschäftigte und mehr die zweite auf Aesthetik und Dramatik gerichtete Periode seines Lebens und Schaffens abschließt, als der letzten theologisch-kritischen angehört. In der Poesie wird ein neues Geschlecht mächtig; sein größtes Genie erfährt noch in demselben Jahre, wo Lessing und Herder beisammen saßen, die Unterweisung Herders; der Weg von Lessing hat Herder zu Goethe geführt; eine entscheidende Wendung in der deutschen Litteratur naht heran.

VII. Capitel. Emilia Galotti.

Die Genieperiode.

„Zu seiner Zeit stieg dieses Stück, wie die Insel Delos, aus der Gottsched-Gellert-Weißischen u. s. w. Wasserflut um eine kreißende Göttin barmherzig aufzunehmen: Wir jungen Leute ermuthigten uns daran und wurden Lessing deshalb viel schuldig".

Goethe an Zelter, 27. März 1830.

Was Lessing für die deutsche Bühne geleistet, lehrt überzeugender als alles die Thatsache, daß unsere ältesten Repertoirestücke der heiteren wie der tragischen Gattung von ihm geschaffen sind. Neben „Minna von Barnhelm" steht ebenso unverlierbar „Emilia Galotti" auf den Brettern, denen auch „Nathan der Weise" als echtes Fest- und Weihespiel nimmer entschwinden kann.

Vier Phasen, je zwei nahe bei einander, sind in der langen Entwicklungsgeschichte der „Emilia Galotti" zu unterscheiden. Nachdem die nur in der Sprache spanische, in allem Wesentlichen französische „Virginia" des Montiano den Herausgeber der Theatralischen Bibliothek mehr als Nacherzähler denn als Kritiker beschäftigt hatte, begann 1757 der zu neuem Übereifer erglühte Dramatiker selbst ein römisch-republikanisches Trauerspiel „Virginia". Es ist das freie, gleichfalls dem Livius abgewonnene Seitenstück zum „Befreiten Rom", wo die entehrte Lucretia sich vor dem Volk ersticht und Brutus denselben Dolch in die Brust des Tyrannen bohrt. Eine klare, sparsame Expositionsscene zwischen zwei Liebedienern des üppigen Gewalthabers, einem dreisten und einem zaghafteren, liegt uns vor. Man erfährt, daß Virginia, die Braut des Icilius, für den Decemvir erobert werden soll, und daß es solchen Leuten nöthigenfalls auf keine Schandthat ankommt. Der Vater Virginius wird zum Heere stoßen und so die

schöne Tochter den Anschlägen des Appius Claudius preisgeben müssen. Mit wenigen Strichen wird er als das Urbild eines alten Römers gezeichnet; ein ungestümer Mann, der den Anhang des verhaßten Freiheitsfeindes mit unverhohlener finsterer Verachtung mißt. Alter und wahnwitzige Träume von Rom und Ehre haben ihm das schwärmerische Gehirn verrückt, bemerkt Rufus, aber er zittert bei dem Gedanken, die stürmische Begierde des Appius könne durch Anwendung von Gewalt Unheil herbeirufen, denn „Virginius ist durchgängig verehrt; sein silbernes Haar, sein Ruhm, seine rauhe Beredsamkeit würde ganz Rom erbittern". Auch ist der junge muthige Tribun Icilius ein Schoßkind des Volkes. Kein Zweifel: Lessing wollte in ziemlich engem Anschluß an Livius ein echtes Römerstück liefern, Appius als Unterdrücker und Lüstling im Kreise feiler Schergen darstellen, dem Icilius die herkömmlichen Vorzüge des jugendlichen Heldenliebhabers leihen, Virginia im Heroinenstil halten, ihre Ermordung wie einen Opfertod zum Signal der siegreichen Volkserhebung machen, ihren Leichnam sühnend mit Tyrannenblut besprengen und den Vaterschmerz des Virginius, der mit der âpre vertu eines Corneilleschen Horaz gewetteifert hätte, durch patriotische Errungenschaften trösten. Vermuthlich trat der grimme Alte erst im Schlußact auf wie bei Montiano, dessen leichte Anregungen noch in der letzten Gestaltung Lessings hier und da aufgespürt werden können. Das Stück war gleich dem „Befreiten Rom" auf drei Acte berechnet und sollte gewiß mit einem volltönenden Finale auf dem Forum schließen. Aber Lessing zog dem Ruhme, die Hans Sachs Campistron Montiano Patzke mühelos als Virginiadichter zu überflügeln und die dröhnenden Schlußklänge einer freiheitlichen Haupt- und Staatsaction anzuschlagen, sehr bald jene bürgerliche Modernisirung vor, die ihn damals immer stärker beschäftigte. Er ließ die antike Toga fallen, um mit aller Macht die rein menschlichen Motive hervorzuheben. Diese Wandlung vollzog sich zwischen dem October 1757 und dem Januar 1758. Nun wollte der „junge Tragicus" mit einer „bürgerlichen Virginia, der er den Namen Emilia Galotti gegeben" um Nicolais Tragödienpreis kämpfen. Er sonderte die Geschichte der Römerin von allem politischen Interesse ab, denn die Tochter vom Vater ermordet, dem ihre Tugend mehr gelte als ihr Leben, sei an sich, ohne den Umsturz der staatlichen Zustände,

tragisch genug. Wieder handelte es sich um einen Dreiacter, und Nicolai berichtet, daß der Part der Orsina noch nicht darin war, wenigstens nicht auf die jetzige Weise. Ein unklarer Zusatz, der uns vermuthen läßt, die Gräfin habe zwar eine abweichende und geringere Rolle mehr hinter als auf den Brettern gespielt, sie sei aber doch schon in der Skizze vorhanden gewesen. Gerade damals mußte sich ja diese bei keinem Livius oder Montiano vorbereitete Figur den Berechnungen Lessings aufdrängen. Auf Mellefont und Sara folgen Prinz Hettore und Emilia, auf „Mellefonts alte Liebste" Marwood, diese modernisirte Medea, folgt unendlich tiefer gefaßt die verlassene Orsina, welcher Elemente einer modernisirten Kassandra nicht fehlen. Und schon Zeitgenossen des Dichters wollten diese Gestalt in ein gewisses Abhängigkeitsverhältnis zu der leidenschaftlichen Italienerin Olivia setzen, die sich in unerwiderter Liebe zu dem ehrenwerthen Sir Charles Grandison und in heller Eifersucht auf die sanfte Clementina verzehrt. Allerdings schätzte Lessing diesen Roman, aber viel ergiebiger waren zwei Novellen des Bandello. Kurz, wir glauben an eine Orsina schon für das Jahr 1758, wo Lessing den Rohstoff des Livius und nebenher des Dionys von Halikarnaß zu einem modernen Trauerspiel umformte. Palimpsestartig schimmerte unter der italienischen Tragödie die Skizze einer römischen mehr oder weniger verblaßt durch. Ein Vater tödtet seine Tochter, welche die Helfershelfer eines mächtigen Wollüstlings durch Verführung oder Gewalt ihrem Bräutigam entreißen wollen. Das Mädchen muß isolirt, der Verlobte so oder so entfernt werden. Odoardo ersetzt den Virginius, Emilia die Virginia, Claudia die Pflegerin, Appiani den Icilius, der Prinz den Decemvir, Marinelli den frechen Hörigen Marcus Claudius, der abgefeimte Gesellen warb wie Marinelli einen tollkühnen Bravo. Ja, der feige, von Gewissensbissen gefolterte Pirro mag dem vorsichtigen Rufus in Lessings alter „Virginia" sein flüchtiges Dasein danken. Der geplante Gewahrsam im anrüchigen Hause des Kanzlers Grimaldi erinnert daran, daß Virginia von dem Tyrannen als eine Unfreie dem Marcus zugesprochen ward, wie denn die Geschichte auch von Kupplerinnen erzählt, die ausgesandt wurden um Virginien zu kirren.

Mit sicherer Hand wählte Lessing Ort und Zeit: an Stelle Roms ein italienisches Duodezfürstenthum, anstatt der frühen Antike das

Zeitalter des wollüstigen Selbstherrschers Louis XIV., dem die Kleinen allenthalben nachäfften. Am Hofe von Guastalla — denn in Deutschland durfte Lessing sein revolutionäres Werk nicht ansiedeln — zeigte er die Willkür eines gewissenlosen Fürsten und dienstfertiger Creaturen, gedungene Banditen und abgethane Maitressen in der Nachbarschaft, in der Ferne grollende Edle. Ein Prinz Ettore Gonzaga hat nie gelebt; das regierende Haus ist um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts ausgestorben. Kleine Züge wie die Ansprüche auf Sabionetta entnahm Lessing der Geschichte, welche von der Bildung, Kunstliebe und Sinnlichkeit der Familie Gonzaga Kunde giebt. Aber Lessing zeichnete mehr deutsche als italienische Zustände und Figuren, denn auf die Localfarbe war man zu jener Zeit gar nicht versessen, und die sächsischen Auguste, frivol, gewandt, üppig, Mäcene der bildenden Kunst, kannte er besser als einen Duca jenseits der Alpen. Sein Marinelli mit dem aus Bayle entlehnten und an Macchiavelli anklingenden Namen ist kein italienisch-jesuitischer Hofmann; der heißblütige Odoardo hat doch eine Beimischung deutschen Phlegmas; die Wälsche Orsina eine starke Dosis nördlicher Verzweiflungsphilosophie. Wie viel unreifer mußte das in dem Entwurfe von 1758 hervortreten! In den Umrissen der Handlung und Charakteristik entsprach dieser Plan gewiß schon der Fassung von 1772, aber nur wie die Disposition eines Schülers dem Werke des Meisters, und es ist, von einzelnen sicheren Angriffspunkten abgesehen, ein bloßes Spiel des Scharfsinns den alten dreiactigen Entwurf Scene für Scene schematisiren zu wollen.

Fast zehn Jahre verstrichen, bis Lessing sein Scenar wieder aus dem Staube zog und zu fünf Acten erweiterte. Was ihn antrieb, liegt auf der Hand. Einmal die Nähe trefflicher Künstler, die für einzelne Rollen der „Emilia“ vorzüglich geeignet schienen und sich unter den Augen des Dichters zu vollkommenen Repräsentanten so hoher Aufgaben erheben konnten. Denn war Ekhof nicht ein geborener Odoardo, die leidenschaftliche, kluge, beredte Hensel nicht wie geschaffen zur Orsina? Brachte Borchers für den Prinzen nicht Erscheinung und Bildung mit, und konnte Mad. Löwen als Emilia versagen? Im Hinblick auf solche Kräfte schrieb Lessing eine neue „Emilia“ bloß für das Spiel, nicht für den Druck. Man erkennt die Spuren einer Fassung, welcher das lebendige Wort des Dichter-Regisseurs erklärend

zu Hilfe kommen wollte, noch in der endgiltigen Gestalt. Jetzt wurde die Exposition viel feiner ausgearbeitet und die Scene des Malers Conti wenn nicht erfunden, so doch um das allgemeinere aesthetische Gespräch bereichert. Appiani erbte manche Züge seines Vorgängers Tellheim. Orsina wuchs zur Beherrscherin eines ganzen Actes. Jede Person, jeder ältere oder frische Auftritt durfte von der gereiften Theaterkunst des Dramaturgen zehren.

Stärker jedoch als der Ansporn eines wolgeschulten Personals mußte die Lust sein nicht bloß theoretisch zu kritisiren, sondern auch neben die Lehre praktisch das Beispiel zu pflanzen. Der Irrweg war erkannt, ein neuer Pfad gewiesen, exemplificirend schreitet der Bahnbrecher voraus. Er knüpfte an Diderot an, um rüstig über den matten Verfasser des „Familienvaters" hinwegzuschreiten. Der sentenziösen Alexandrinerdeclamation, auf deren Wellen der Acteur bisher so bequem schwamm, setzte Lessing eine bis auf Punkt und Komma ausgesparte, höchst anspruchsvolle Prosa entgegen, die auf der anderen Seite mit den Unarten eines „Ugolino" contrastirte. Jede Seite seines Bühnenmanuscriptes war eine gegenständliche Verurtheilung oder Anerkennung vorhandener Leistungen und Strömungen des europäischen Dramas. Durch eine feste Handhabung der Einheiten bewies er dem Dichter der „Merope", daß ihm der Tadel leicht und das Bessermachen nicht schwer falle. Jeder falsche Anstand blieb der Katastrophe fern, die aber natürlich nicht nach dem „Erstochen und geklatscht!" der verkürzten deutschen „Zaïre" eingerichtet werden sollte. Keine unechte Spannung verdunkelte die Exposition, denn Schritt für Schritt führte Lessing den Zuschauer in die den Hauptpersonen selbst unklare Anlage ein. So erfüllte er ohne das armselige Vergnügen einer Überraschung ein Gebot, das die Hamburgische Dramaturgie seinem lieben Diderot beifällig nachgesprochen hatte: „Weit gefehlt, daß ich mit den meisten, die von der dramatischen Dichtkunst geschrieben haben, glauben wollte, man müsse die Entwicklung dem Zuschauer verbergen. Ich dächte vielmehr, es sollte meine Kräfte nicht übersteigen, wenn ich mir ein Werk zu machen vorsetzte, wo die Entwicklung gleich in den ersten Scenen verrathen würde und aus diesem Umstande selbst das allerstärkste Interesse entspränge".

Der Ruin des Hamburger Theaters kreuzte Lessings ehrgeiziges

Bemühen. Archäologische Arbeiten drängten das Bühnenstück nochmals in den Hintergrund. Und ein inneres, wol nur halbgestandenes Hemmnis trat wieder der Vollendung entgegen, die große Schwierigkeit nämlich den von jeder politischen Umwälzung abgelösten Untergang einer Virginia-Emilia überzeugend zu gestalten. Erst die Wolfenbüttler Einsamkeit im Winter 1771 auf 72 schenkte bequeme Mußestunden für „Emilia Galotti." In dieser vierten Entstehungsphase wurde die Tragödie endlich im Februar abgeschlossen. Als Diener eines Herzogshauses, dem die geheime Chronik mancherlei Liebeshändel nachsagte, in einem verödeten Fürstenschlosse schrieb Lessing, jedes Sätzchen langsam abwägend, sein revolutionäres Trauerspiel vollständig um. Er habe weder die dreiactige Skizze, noch die fünfactige Hamburger Ausarbeitung brauchen können, versichert er mit leichter Übertreibung. Am ersten März ging das letzte Manuscript nach Berlin ab, wo Voß die „Emilia Galotti" sowol mit Sara und Philotas zu einem Band „Trauerspiele" vereinigte, als auch besonders herausgab. Er fand seine Rechnung.

Der erste Act gehört dem Prinzen, in dessen Cabinet er sich am frühen Morgen abspielt. Hettores erste Worte über die traurigen Geschäfte sind der volle charakteristische Gegensatz zu der Berufsauffassung Friedrichs des Großen, der sich den obersten Diener des Staates nannte. Oberflächlich in den Einläufen blätternd, sagt er achselzuckend und mehr leichtsinnig als gutmüthig: „Wenn wir allen helfen könnten: dann wären wir zu beneiden." Aber der Name Emilia unter einem Gesuch frappirt ihn, und sofort ist das Thema des Stückes mit eben diesem Namen angekündigt. Die Quelle dieses glücklichen Motivs war der zweite Aufzug des spanischen „Essex" von Antonio Coello: Elisabeth setzt sich vor dem Schlafengehen zu den Briefschaften und Papieren, welche der Kanzler überbracht hat. „Sie will" so analysirt der Hamburger Dramaturg „sie will sich ihres verliebten Kummers entschlagen und anständigeren Sorgen überlassen. Aber das erste Papier, was sie in die Hände nimmt, ist die Bittschrift eines Grafen Felix. Eines Grafen! „Muß es denn eben" sagt sie „von einem Grafen sein, was mir zuerst vorkömmt!" Dieser Zug ist vortrefflich. Auf einmal ist sie wieder mit ihrer ganzen Seele bei demjenigen Grafen, an den sie jetzt nicht denken wollte." So fällt das Auge des Prinzen auf die Bittschrift einer „Emilia Bruneschi — nicht Galotti. Nicht Emilia

Galotti." Sie fordert viel, diese Emilia, aber ihr Vorname verschafft ihr bei dem Mann der souveränen Laune ein rasches Gewährt. Die Lust zur Arbeit ist dem Stimmungsmenschen, der Entschlüsse nur faßt um sie zu widerrufen und einen einzigen Gedanken, den an Emilia Galotti, fest hält, verflogen, weil eine arme Bruneschi Emilia heißt. Noch weiß der Zuschauer nur den Namen des Weibes, das den Fürsten ganz besitzt; noch erfährt der Zuschauer, als ein Billet der Gräfin Orsina gebracht und von Hettore ungelesen bei Seite geworfen wird, nur, daß die Liebe zu dieser Dame der Vergangenheit angehört, wie uns frivole Worte versichern. Die nächsten Scenen heben den Schleier, indem sie zugleich den Charakter des Prinzen immer klarer enthüllen. Ein Maler Conti wird vorgelassen. Der Künstler hat freien Eintritt bei dem feingebildeten Gönner, in dessen Gebiete die Kunst nicht nach Brot gehen soll. In gewinnendster Form entfalten die Gespräche mit dem Hofmaler ein vertrauliches Verhältnis zu dem Künstler und der Kunst. Conti hat zwei Portraits mitgebracht, ein bestelltes und ein um so sehenswertheres nicht bestelltes. Das erste ist das Bildnis der Gräfin. Während er die beiden Stücke aus dem Vorzimmer holt, bleibt dem Prinzen Zeit zu einem kleinen, für die Zuschauer, nicht für Conti bestimmten Erguß. Der weithin lichtverbreitende Expositionsact hat einen streng symmetrischen Bau von acht Auftritten; der erste setzt mit ein paar monologischen Zeilen ein und alle folgenden ungeraden Scenen werden ausschließlich von dem Prinzen ausgefüllt. Dazwischen Dialoge im strengsten Sinne des Zwiegesprächs, bis ein fürstlicher Rath, an Elisabeths Kanzler erinnernd, den Aufzug mit ein paar monologischen Zeilen abschließt. Bei dieser Alleinherrschaft des Prinzen kann sich eine solche Fülle von Charakteristik durch Thaten und eigene Worte über ihn ergießen, daß es für Hettore allein jener directen Charakteristik fast gar nicht bedarf, welche in diesem Stücke die meisten Personen oft so scharf beleuchtet. Gleich der Eingang hatte die Namen Emilia und Orsina schroff contrastirt. Jetzt hören wir in Form eines kleinen Monologs, daß in Hettores Brust statt des verstoßenen Bildes der Orsina ein ander Bild wohnt und daß ihn diese Verehrung nicht so ausgelassen, aber besser stimmt. In die Ausmalung desselben Gegensatzes vertieft sich die zweitheilige Scene nach Contis Rückkehr. Statt einer Bittschrift und eines Billets sieht der Prinz zwei Gemälde.

Was in seinem Herzen lebte und lebt, steht jetzt vor seinen Augen. Und wie sorgsam auch im Theater die Leinwand dem Publicum entzogen wird, wir schauen die Bilder mit dem Prinzen, denn er zergliedert mit carikirender Grausamkeit das Conterfei seiner gefallenen Favoritin und er versenkt sich in die stumme Bewunderung des andern, das uns Conti beredt anpreist. Vergangenheit und Zukunft stoßen hart zusammen. Noch vor einem Monat lag der sinnliche Hettore gern in Orsinas Fesseln. Jetzt geht es dem Wankelmüthigen wie dem Helden der alten Anekdote, der ein von dem Bräutigam bestelltes Bild als Ehemann kühl kritisirte. Indem er die unredlich redliche Bemühung Contis, welche die „großen, hervorragenden, stieren, starren Medusenaugen der Gräfin" so trügerisch idealisirt habe, perfid ablehnt, liefert er einen unmittelbaren Beitrag zur Charakteristik Orsinas: „Sagen Sie selbst, Conti, läßt sich aus diesem Bilde wol der Charakter der Person schließen? Und das sollte doch. Stolz haben Sie in Würde, Hohn in Lächeln, Ansatz zu trübsinniger Schwärmerei in sanfte Schwermuth verwandelt." Stolz, Hohn, Schwärmerei, Trübsinn sollen wirklich den späteren Scenen der Gräfin ein Medusenantlitz leihen. Aber noch andere Personen werden in diesem Gespräch exponirt. Conti wendet das zweite Portrait um; Hettore, seiner nicht mächtig, ruft: Emilia Galotti! Der Mittheilung, er habe sie seit einer Vegghia nur noch an heiliger Stätte getroffen, folgt die wichtige prägnante Auskunft: „Auch kenn' ich ihren Vater. Er ist mein Freund nicht. Er war es, der sich meinen Ansprüchen auf Sabionetta am meisten widersetzte. — Ein alter Degen, stolz und rauh, sonst bieder und gut!"

Die Scene streift mit ihrem enggepackten Reichthum von Aperçus mehrfach zu sehr an die geistreiche Vorlesung. Conti scheint ein aesthetisches Colleg bei dem Verfasser des „Laokoon" gehört zu haben: er spricht von den Schranken seiner Kunst; er weiß von Aristoteles her, daß der Portraitmaler „schmeicheln", d. h. den Menschen dem schönen Urbilde, dem von der Natur geformten Modell nähern und ein Ideal des Individuums suchen soll; er bedauert nicht unmittelbar mit den Augen zu malen und spielt das vielberufene Paradoxon aus, „daß Raphael das größte malerische Genie gewesen wäre, wenn er unglücklicher Weise ohne Hände wäre geboren worden." Auch der Prinz behält mitten im Sturm entzückter Aufregung hinreichende Klarheit

um diesem seltenen Maler ein paar Sprüche voll Esprit heimzuzahlen. So prägt er C. L. Hagedorns Satz „Lebhafte Empfindungen sind selten beredt: die Verzögerung des Lobes ist vielleicht das schmeichelhafteste Lob für den Künstler" in das artige Epigramm um, „daß man den Künstler dann erst recht lobt, wenn man über sein Werk sein Lob vergißt." Weit mehr noch als in der „Minna", ja wol zu geflissentlich hob Lessing so den Dialog auf die höchsten Höhen der Bildung. „Der denkende Künstler ist noch eins so viel werth", dies Wort des Prinzen ist eine Losung des ganzen Dramas, und gerade die Nebenrolle des Conti heischt einen Vertreter von Geist. Diese Malerscene hat ferner eine große technische Bedeutung, da die Episode, wie sie für Riccaut in der „Minna" gewagt worden war, nun durchgebildeter und mit festerer Vernietung in die deutsche Tragödie eingeführt wurde, um ihr zu verbleiben. Die episodischen Auftritte sind mit Maß erlaubt, wenn sie die einheitliche Haupthandlung oder die Charakteristik der Hauptpersonen fördern. Die ausgemalte Contiscene thut beides, die lakonische Rotascene dient der letzteren Aufgabe.

Allein geblieben mit dem schönen Werk der Kunst und voll gesteigerter Sehnsucht nach dem schöneren Meisterstück der Natur, bedauert Hettore den Kammerherrn Marinelli gerufen zu haben. Der Intrigant des Trauerspiels erscheint. Er steht neben dem Prinzen wie bei Racine Narciß neben Nero, und mehrere, leider ganz abgerissene Notizen melden, daß Lessing noch 1779 dem Prinzen von Guastalla einen kunstsinnigen, wollüstigen, grausamen, im Cäsarenwahnsinn endenden „Nero" nachschicken wollte. Wäre dieser Lessingsche Nero selbstverständlich nicht wie Weißes Richard als eingefleischter Teufel vor ein schaudherndes oder auch gähnendes Parterre getreten, so ist es andrerseits ein thörichtes Bemühen misverstandenen Sätzen der Dramaturgie zu Liebe dem Marchese Marinelli einige noch dazu sehr verdächtige Tugenden anzudichten. Ein Held, moralisch schlecht ohne einen heroischen und dämonischen Anstrich, ist gewiß auch aesthetisch schlecht. Aber wollen wir einen Marinelli mit seinem Diensteifer für den Prinzen, einen frechen Jago mit der Berechtigung seines Grolls, einen Wurm mit seiner sogenannten gutbürgerlichen Liebe zu Luise — eine schöne Liebe in der Dietirscene! — vertheidigen? Sie haben es wahrlich nicht nöthig. Zudem folgen die Personen zweiten und dritten

Ranges anderen, laxeren Gesetzen als die leitenden Figuren. Und macht sein verbrecherischer Diensteifer diesen höfischen minister libidinis, wie sein römischer Vorfahr von Livius genannt wird, etwa besser, ist seine Intrigue etwa frei von gemeiner Selbstsucht? Nein, Marinelli steht moralisch tief unter dem Freunde des schwachen Clavigo. Der Prinz ist ein frivoler Empfindungsmensch, Marinelli ein gewissenloser Verstandesmensch, doch nur mit dem Verstand der kleinen Ränke begabt, wo man mit Impertinenzen, Lügen, Banditen auskommt. | Er ist dem Prinzen bequem und unentbehrlich, aber nicht befreundet. Ein scharfes „Ich habe zu fragen, Marinelli, nicht er" weist ihn von oben herab in seine Grenzen. Durchaus Geschöpf und Sclave eines faulen Schranzenthums, weiß er Menschen außerhalb des unfreien Hofbezirks gar nicht zu messen. Nach seinem cynischen Katechismus blüht jedes Lärvchen nur für den Landesherren, und jede Mutter freut sich insgeheim so etwas wie die Schwiegermama eines Fürsten zu werden. Er ist frech und hämisch wie ein Affe, schadenfroh und feig, nie um eine spitze Wendung, eine Unwahrheit, eine Unverschämtheit verlegen. Ton und Manieren glatt und kalt. Ehedem war er offenbar ein Liebediener der Favoritin und wird, obwol sie ihn verachtet, immer noch von ihr benutzt, aber er rümpft jetzt verächtlich die Nase über die machtlose Närrin. „Bin ich nicht, leider, ihr Vertrauter?" sagt er seinem Gebieter, dem er auf die Frage nach Neuigkeiten die schon bekannte Ankunft Orsinas meldet.

Die Unterredung beider baut sich im strengen Parallelismus zur Contiscene auf. Dort zwei Bilder, ein gleichgiltiges der Orsina und ein unschätzbares der Emilia; hier zwei Neuigkeiten, eine uninteressante von Orsina und eine wie der Blitz einschlagende über Emilia. An die erste knüpft sich ein kurzer Wortwechsel über die Ehe, welche Hettore aus bloßer Politik mit der Prinzessin von Massa schließen soll, und über Orsinas eifersüchtige Angst nicht einer solchen Gemahlin, sondern einer neuen Geliebten geopfert zu werden. Die Schilderung ihrer Herzenspein und geistigen Zerrüttung macht nicht den geringsten Eindruck auf den Prinzen. Er bricht gelangweilt ab: „Von etwas anderem. — Geht denn gar nichts vor in der Stadt?" Und mit ungemeinem Raffinement wird das erregende Moment dieser Tragödie langsam in die Exposition getragen. Es gehe so gut wie gar nichts

vor, beginnt Marinelli mit unbewußter Ironie; Graf Appiani vollziehe heute seine Vermählung. Er kann nicht kühl genug über das große Geheimnis des Empfindsamen spötteln, den ein Mädchen ohne Rang und Vermögen mit ein wenig Larve und Tugend ins Garn gelockt habe. Aber der Prinz charakterisirt nicht nur, gleichwie er vorhin den alten Galotti gezeichnet, jetzt den Grafen gerechter als einen schönen, ehrenvollen, sehr würdigen jungen Mann, sondern er beneidet ihn auch um seine Liebesheirat und fragt nach dem Namen der glücklichen Braut. Die Spannung zu erhöhen muß Marinelli seine Antwort hinziehn und erst höhnisch von den Folgen der Mesalliance und von Appianis Absicht fortan mit seiner Gebieterin unter den Gemsen und Murmelthieren Piemonts zu hausen sprechen, bevor er auf eine zweite Frage höchst gleichgiltig erwidert: „Es ist eine gewisse Emilia Galotti.“ Die Wirkung dieser trockenen Auskunft hat Lessing mit einer wolberechneten Steigerung ausgedrückt. Die athemlosen Fragen des Prinzen, welche Marinelli noch uneingeweiht mit seinem eintönigen „Eben die“ beantwortet, sind gleich viele zwanglose Nachrichten für den Zuschauer: „Die Tochter des Obersten Galotti bei Sabionetta?“, „Die hier in Guastalla mit ihrer Mutter wohnet?“, „Ohnfern der Kirche Aller-Heiligen?“ Es ist sehr wirksam, wenn der Prinz zuletzt das Bild hervorreißt und ein letztes „Eben die“ als Verdammungsurtheil hört. Marinelli, erst mit Vorwürfen, dann mit Bitten überschüttet, entfaltet seine ganze Kaltblütigkeit. Nach einem cynischen Versuch nichtige Hoffnungen auf die Gräfin Appiani zu erwecken setzt er dem „schon heute“ des verzweifelnden Prinzen ein überlegenes „erst heute“ entgegen und empfängt Vollmacht für alles, was den unerträglichen Schlag dieser Vermählung pariren könnte. Es ist wirklich keine Zeit zu verlieren. Tritt Appiani heute von Sabionetta aus die Hochzeitsreise nach Piemont an, so hat der Prinz auf ewig das Nachsehen. Marinelli muß bereits auffallend genau von allen Vorkehrungen Galottis und Appianis unterrichtet sein, und er muß für den Fall, daß eine erste leichtere Intrigue fehlschlägt, eine zweite nicht nur bereit halten, sondern schon ins Rollen gebracht haben. Der Prinz gedenkt einen Gesandten nach Massa zu schicken: so reise denn Appiani noch heut in dieser Mission ab! Den Hilfsanschlag deutet Marinelli nur an: „Aber bleiben Sie nicht in der Stadt. Fahren Sie sogleich nach Ihrem Lustschlosse, nach Dosalo.

Der Weg nach Sabionetta geht da vorbei. Wenn es mir nicht gelingt, den Grafen augenblicklich zu entfernen, so denk ich — —". Wer von der Feindschaft zwischen Appiani und Marinelli gehört hat, wird die Gedankenstriche auszufüllen wissen. Marinelli eilt an die Arbeit, der Prinz will sogleich nach Dosalo aufbrechen. Sein Expositionsact wäre zu Ende, läge es nicht in dem launischen Eigenwillen Hettores einen Vorsatz im Nu zu ändern. Warum sich allein auf Marinelli verlassen? Er befiehlt also seinen Wagen um Emiliens gewohnte Andacht in der Dominicanerkirche ein letztes Mal zu überraschen. Die Unwahrscheinlichkeit, daß er in solcher Situation noch nach seinen Räthen fragt, nimmt man wegen der Wucht des so ermöglichten Anhangs gern in den Kauf. Camillo Rota kommt, ein pflichttreuer, wortkarger Beamter. Ein Todesurtheil ist zu unterschreiben. „Recht gern" erwidert der zerstreute, eilige Fürst, bei dem die Entscheidung über Wol und Wehe, Leben und Tod seiner Unterthanen steht. Und der brave Alte unterschlägt rasch das furchtbare Blatt, nachdem er jene gedankenlose Antwort eines himmelschreienden Leichtsinns aus Fürstenmunde vernommen. Wie ferner Donner grollen die schwierigen Schlußzeilen des Actes: „Recht gern? — Ein Todesurtheil recht gern? — Ich hätt' es ihn in diesem Augenblick nicht mögen unterschreiben lassen, und wenn es den Mörder meines einzigen Sohnes betroffen hätte. — Recht gern, recht gern! — Es geht mir durch die Seele, dieses gräßliche Recht gern!" Der Prinz hat sich selbst das Urtheil gesprochen.

Nicht nur der Prinz, auch der Dichter hat Eile. Die straffe Einheit des Tages, ein eiserner Reif für die Einheit des Interesses, bietet gewiß unschätzbare Vorzüge der Composition, aber sie nöthigt leicht zu mühsamen und verwickelten Voraussetzungen, während die freiere Technik englischer Manier zwangloser ihr Getriebe entfalten kann. Mit unbeirrter Sicherheit handhabt Lessing im Anschluß an das bürgerliche Drama Frankreichs die Herrschaft über den Schauplatz: der erste Act im Cabinet des Prinzen, der zweite im Vorzimmer der Galotti, die drei letzten, ohne daß der Vorhang zu fallen hat, fortlaufend in demselben Schloßsaale zu Dosalo. Dieser Brauch, innerhalb des Actes die Ortseinheit möglichst streng zu wahren, wurde maßgebend für das moderne Drama. Aber wenn nicht schon in manchen scheinbar nebenhin, thatsächlich sehr zu unserem Unterricht gesprochenen Sätzchen

des ersten Aufzugs der „Emilia", so gewiß und recht empfindlich im zweiten stößt man auf Schwierigkeiten, welche der Rahmen einer karg bemessenen Frist dem Dichter bereitete. Im Vollbesitze des sicher calculirenden Verstandes, wie ihn ein Theaterdichter braucht, hat der kluge Rechenmeister diese Verlegenheiten überwunden. Den Schweiß der Arbeit hat er nicht völlig abwischen, die Spuren des Zwanges einer kritischen Nachprüfung nicht ganz entziehen können. Man bewundert den immer wachen, rückwärts und vorwärts blickenden Scharfsinn und klatscht der so planmäßig arbeitenden Maschinerie Beifall, aber der Gedanke an die Mühe, durch welche diese Anlage endlich fertig wurde, mengt sich manchmal abkühlend dazwischen. Jede Person muß ängstlich auf der Hut sein, damit sie nicht ein Wörtlein zu viel sage. Hier wird ein halbes Geständnis gemacht, dort ein Ereignis von großer Tragweite verschwiegen. Der Vater darf erst jetzt erfahren, was er längst hätte erfahren sollen; der Bräutigam hört nicht, was er hören müßte; dafür läßt er die Neugier der Mutter unbefriedigt. Odoardo Galotti wohnt nicht in Guastalla, sondern in Sabionetta, hat aber, seinem mistrauischen Charakter ganz zuwider, Frau und Tochter der „Stadterziehung" halber allein in Guastalla gelassen. Es ist sogar für den Fortgang des Stückes nöthig, daß er im zweiten Act zwar einen eiligen Ritt zu der Gattin und dem künftigen Eidam macht, aber weder Emilien am Morgen ihres Ehrentags daheim erwartet, noch an der Hochzeitsfahrt an Dosalo vorbei nach Sabionetta sich betheiligt. Während Schiller mit einer verblüffenden Theaterwillkür über Lücken und Widersprüche hinwegsetzt, stachelt die jeden kleinen Schritt motivirende, behutsame Technik Lessings eben durch ihre Klugheit und Klügelei den Verstand eine Revisionsprobe zu machen.

Odoardo räumt nach einem kurzen Entrée mit seiner Gattin Claudia den Platz für Pirro und Angelo. Es ist nothwendig, daß der im Solde Marinellis arbeitende Bravo, ein Ausbund von Verwegenheit, Behendigkeit, Gaunerhumor und Gaunerehre, ältere Beziehungen zu einem Diener der Galotti hat und so die Anstalten zur Hochzeitsfahrt noch viel genauer als sein infamer Auftraggeber erkunden kann. Der muthlose Pirro hat dem vogelfreien Straßenräuber vor kurzem einen deutschen Herren in die Falle geführt und empfängt jetzt widerstrebend einen Theil von dem Erlös eines kostbaren Rings. Man möchte an

Winckelmanns unseliges Ende denken und den feinen Namen Angelo von dem verruchten Mörder Arcangeli herleiten. So zielsicher sind die scharfen, kurzen Fragen dieses Angelo, daß Marinellis geheimer Anschlag nun ein gar gefährliches Gesicht annimmt. Ein mit allen Hunden gehetzter Galgenstrick rüstet sich wie ein Raubthier zum Sprung; ein kläglicher Verbrecher verräth das Glück seiner Herrschaft.

Gleich nach dem ersten Gutenmorgen spricht Odoardo Worte des Mistrauens. Auch in die nahe Kirche soll Emilia nicht allein gehen, denn ein Schritt genüge um fehlzutreten. Ängstliche Strenge ist der Ausdruck seiner Liebe zu der einzigen, theuren Tochter und der Gattin, deren leichterer, sorgloser Sinn Stadt und Hof nicht mit der „strengen Tugend" Odoardos richtet. Er freut sich, daß Emilia so bald in stille Thäler voll Unschuld scheidet. Appiani, der „würdige junge Mann", entzückt ihn. Vor allem berührt der stolze Unabhängigkeitstrieb des Grafen eine verwandte Saite in dem starren Republicaner. Beide verachten das kriechende Gezücht der Marinelli, beide suchen Glück und Ehre nicht bei Hofe. „Der Prinz haßt mich" sagt Odoardo trotzig. Claudia sucht diese wirklich übertriebene Auffassung zu mildern, indem sie erzählt, wie gnädig sich der Prinz im Hause seines Kanzlers gegen Emilia bezeigt habe. Jedes Wort der weltlichen Frau schürt nur den grimmen Argwohn des Mannes: „Das gerade wäre der Ort, wo ich am tödtlichsten zu verwunden bin!" Das Blut schießt ihm zu Kopf; seine Empörung mühsam bemeisternd, eilt er hinweg mit Abschiedsworten, welche tief ironisch auf den eingeweihten Zuschauer wirken: „Kommt glücklich nach". Während Claudia diese „rauhe Tugend" zweifelnd beurtheilt, stürzt Emilia wie ein verfolgtes Reh in das Zimmer. Liebesschwüre haben ihre Gebete durchkreuzt. Vergebens hat sie den Himmel um Taubheit gebeten und endlich beim Aufbruch als den seufzenden, schmeichelnden Frevler erkannt — „Ihn selbst!" „Wen ihn selbst?" „Den Prinzen."

Fassen wir sogleich den springenden Punkt des Dramas, Emilias Verhältnis zum Prinzen, scharf ins Auge. Lessing selbst kommt uns in einem Briefe mit erläuternden Bemerkungen zu Hilfe. Danach soll die Titelheldin seiner Tragödie keineswegs der hervorragendste Charakter des Stückes sein, denn die jungfräulichen Heroinen und Philosophinnen scheinen ihm unwahr, und er kennt „an einem unverheirateten Mädchen

keine höheren Tugenden als Frömmigkeit und Gehorsam." Emilia ist also ein unerfahrenes Kind, das seine seelischen Bedrängnisse zur Mutter und in die Beichte trägt, die ersten Anfechtungen der Welt durch die strengen Heilmittel der Kirche niederkämpft und seine Auffassung der Dinge gern der reiferen Einsicht einer Mutter unterwirft. Als gute Tochter hat sie keinen starken Eigenwillen. Sie läßt sich beruhigen, verzichtet nach den weltklugen Einreden Claudias auf eine Mittheilung an Appiani, schlägt sich die alberne Furcht aus dem Sinn und möchte nun ja nicht ob ihrer Angst vor dem galanten Prinzen eitel gescholten werden. So eilt sie dem Bräutigam heiter entgegen. Aber diese Emilia — ein einfaches Mädchen, so weit ein Lessingsches Mädchen einfach sein kann — verfügt doch nicht über die Kälte einer Heroine Virginia, welche den Decemvir verabscheut und als Opferlamm fällt. Ihr Schweigen gegen den Bräutigam ist nicht das Schweigen der Heldin Montianos, die ihren Icilius inbrünstig liebt. Man hat uns wol moralisch-politisch auseinandergesetzt, „Emilia Galotti" statuire ein Exempel, daß die Wollust mit allen Künsten der Tugend kein Bein stellen könne. Im Gegensatze zu dieser Plattheit sprach Börne als Theaterreferent von Emiliens „anatomischer Unschuld", und schon Goethe, dem das Stück allmählich etwas mumienhaft vorkam, warf in derbem Ton die schiefe Frage auf, ob Emilia den Prinzen liebe oder nicht. Es sei, meinte er gesprächsweise, der Grundfehler dieses Trauerspiels, daß die Liebe zum Prinzen nur subintellegirt und zuletzt durch ihre Angst vor dem Hause Grimaldi ungeschickt ausgesprochen werde. Gewiß liebt Emilia den Prinzen so wenig als Grillparzers Erny den Herzog von Meran, aber sie ist von dieser unsittlichen, doch blendenden Persönlichkeit, welche ein junges, weltfremdes Mädchen mit allen Bestechungskünsten von Rang, Glanz, Bildung, Manieren, Sinnlichkeit, schmeichelnder Causerie und heißer Beredsamkeit umzingelt, so bestrickt, daß sie sich im Banne seiner Gegenwart gelähmt fühlt wie ein wehrloses Vöglein vor einer gleißenden Schlange. Unnennbare Empfindungen voll Angst und Lust, Abscheu und Sehnsucht durchwogen sie, ihr selbst ein Räthsel. Es wäre ein grober Fehler, wenn sie jetzt schon mehr gestehen wollte und könnte als eine unklare Bestürzung und nicht erst in den letzten Minuten, durch furchtbare Ereignisse gereift, es in Worte faßte, welchen Samen der Besuch jener Vegghia

in ihre Seele geworfen hat: „Ich kenne das Haus der Grimaldi. Es ist das Haus der Freude. Eine Stunde da, unter den Augen meiner Mutter, und es erhob sich so mancher Tumult in meiner Seele, den die strengsten Übungen der Religion kaum in Wochen besänftigen konnten." Aber diesem Tumult der Gefühle entspringt schon ihre höchst verrätherische Antwort „Ihn selbst". Der Prinz, der heute zum ersten Mal seine Liebe entdeckt, muß doch Emilias Gedanken sehr beschäftigen um für sie „er selbst" zu sein. Eine dämmernde Ahnung hat das fromme Mädchen überfallen, daß die Welt ihren Kindern außer einer Ehe mit dem „Herrn Grafen", dem „guten Appiani", noch viel lockendere, der Tugend freilich verbotene Früchte darreicht. Und bis an den Altar ist ihr die Sünde nachgeschlichen, während des Hochamts hat der Verführer ihre Andacht vergiftet, im Vorraum des Gotteshauses ihre Hand gedrückt. Die Stärkungen der Religion sind ohnmächtig geblieben. Sie habe ihm geantwortet, sie wisse nicht was; glaubhafter jedoch ist die spätere Versicherung des Prinzen: „Mit allen Schmeicheleien und Betheuerungen konnt' ich ihr auch nicht ein Wort auspressen. Stumm und niedergeschlagen und zitternd stand sie da, wie eine Verbrecherin, die ihr Todesurtheil höret." Die Späher der Orsina mochten sogar an ein stilles Einverständnis glauben. Weise mischt Lessing den Charakter Emiliens aus Fassungslosigkeit und Festigkeit. Claudia erinnert einmal den Vater an die bekannte Art ihrer Tochter: „Sie ist die furchtsamste und entschlossenste unsers Geschlechts. Ihrer ersten Eindrücke nie mächtig: aber nach der geringsten Überlegung in alles sich findend, auf alles gefaßt."

Dieser Doppelnatur Emiliens trägt schon der zweite Act volle Rechnung. Nach dem athemlosen Auftritt mit der Mutter findet sie ihre ruhige Fröhlichkeit wieder für eine Scene mit dem Grafen, dem sie als naives Mädchen begegnet. Appiani erfüllt die Erwartungen, die man nach den vorbereitenden Worten Hettores und Odoardos hegt, mit feierlicherem, gepreßteren Ernst, als ihn die Braut am Hochzeitstage vom Bräutigam verlangt. Sein Wesen entbehrt der jugendlichen Frische und Anziehung. Ein Schwiegersohn nach dem Herzen des alten Galotti, gönnt er der männlichen Liebe nur leise Töne, während sein auf alles Gute und Edle gerichteter Sinn laut in Odoardo das Muster der Tugend feiert. Er ist der ausgeprägte Gegensatz zu dem

Prinzen und Marinelli. Sein Lebensideal ruht in der hier sehr tiefgewurzelten Sentimentalität des achtzehnten Jahrhunderts: il faut cultiver son jardin, fern vom Lärme der Menschen, von den Fesseln eines Hofes. Marinelli ist ein Sclave, er ein Freier; Marinelli feig, er ritterlich; Marinelli besorgt seine Ehrenhändel aus dem Hinterhalt, er mit dem Degen. Der Prinz gaukelt frivol durch das Leben, Appiani wandelt sinnend die gerade Bahn; der Prinz denkt keinen Gedanken zu Ende, Appiani grübelt; der Prinz genießt den Augenblick, Appiani starrt schwermüthig in die Zukunft. Ohne eine Spur rührseliger Weichlichkeit erzwingt dieser sonderbare Hochzeiter, wenn er kurzlebig einen einzigen Act durchschreitet, unsere Sympathie. Der Tod hat ihn gezeichnet wie der Holzhauer den Stamm. Ein Thränenflor der Vergänglichkeit breitet sich um ihn, und seine zu traurigen Bildern gestimmte Einbildung haftet an der Auslegung eines Traumes, der Emilien dreimal gekommen ist ohne das Mädchen selbst tiefer zu ängstigen. Aus einer mageren Stelle bei Gryphius hat Lessing diesen Traum vom Brautgeschmeide, dessen Steine sich in Perlen verwandeln, schön entwickelt. „Perlen aber, meine Mutter, Perlen bedeuten Thränen." Schmerzlich spricht Appiani diese Deutung mehrmals vor sich hin, während Emilia zu ihrem Putz forteilt. Noch einen Schritt vom Ziel oder gar nicht ausgelaufen sein dünkt diesen Melancholiker im Grunde dasselbe. Aus so trüben Gedanken reißt ihn der überraschende Besuch des Marchese Marinelli. Mit verachtender Kälte empfängt Appiani den Zudringlichen. Er ist wie als Liebhaber, so auch in seiner Auffassung der Freundschaft zurückhaltend gleich Lessing. Daher schneidet er die verlogenen Freundschaftsphrasen des Kammerherrn kurz ab. Er verweigert die schon zugesagte Mission nach Massa wegen seiner Vermählung, ergrimmt über Marinellis schamlose Sticheleien auf diese Hochzeit, wirft dem Frechen die Herausforderung „Affe" ins Gesicht, und, erfrischt durch solche Wallungen des Zornes, will er auch heute die Zeit zu einem kleinen Waffengang wol finden. Fahl vor der Wuth entfernt sich Marinelli. Der Graf ist nun den Angelos verfallen. Vielleicht wäre er es nicht, wenn er sich mit Claudia ausspräche oder wenn ihm Emilia die volle Wahrheit eröffnet hätte. Dieses Schweigen aber ist, wie alles bis zur kleinsten Kleinigkeit in Lessings Exempel zur Dramaturgie, aus den Charakteren motivirt. Und Lessing,

der eben erst das Leiden durchaus guter Hauptpersonen als untragisch verworfen und die Bravour der gemarterten Tugend vom Trauerspiel ausgeschlossen hatte, verlangte mit Aristoteles nicht maßvolle, sondern erregte, menschlicher Gebrechen theilhafte Personen für die Tragödie. Ohne gewisse Schwächen oder Mängel würden Charakter und Unglück kein causales Ganzes ausmachen. Derart dem Charakteristischen nachtrachtend, hat der Dichter seiner Emilia einen Reiz der Sinnlichkeit ins Blut, einen unbewußten Keim der *ἁμαρτία* in die Seele gelegt und ihr eine unschuldige Mitschuld an dem Tod Appianis gegeben, die sie selbst sich später leidenschaftlich vorrückt. Er führte aus, was seine Dramaturgie fordert: „Ein Mensch kann sehr gut sein und doch mehr als eine Schwachheit haben, mehr als einen Fehler begehen, wodurch er sich in ein unabsehbares Unglück stürzet, das uns mit Mitleid und Wehmuth erfüllet, ohne im geringsten gräßlich zu sein, weil es die natürliche Folge seines Fehlers ist."

Der dritte Act zieht die Consequenzen der Exposition. Das Tempo erfährt eine sehr merkliche Beschleunigung. Marinelli weiht den verstimmten Prinzen eben halb in seine Veranstaltungen ein, als in der Nähe Schüsse fallen. Der tolldreiste Angelo huscht herbei und berichtet dem Marchese, Appiani werde tödtlich verwundet in die Stadt zurückgefahren. Während des Handgemenges „rettet" ein Lakai aus dem Schloß Emilien. Man sieht sie durch die Allee eilen. Sie glaubt nur vor Räubern zu flüchten. Erst auf Dosalo denkt die Furchtsamste ihres Geschlechts an Appiani und Claudia. „Äußerst bestürzt" vernimmt sie von Marinelli, ihr Asyl sei das Lustschloß des Prinzen, dem sie nun gleich, wieder der ersten Eindrücke nicht mächtig, gegenübersteht. Fast wortlos hört sie seine äußerst zarte, den Überfall in der Kirche entschuldigende und alles ihrer Gnade, ihrem Vertrauen anheimgebende Rede. Zweideutig verspricht er die Wiedervereinigung mit ihren Lieben in oft misverstandenen und wirklich seltsamen Worten: „Kommen Sie, wo Entzückungen auf Sie warten, die Sie mehr billigen." Sie läßt sich „nicht ohne Sträuben" hinausgeleiten. Man muß diese Spielscene sehen, nicht lesen: der Prinz bezaubernd durch vornehmen Ton und zurückhaltende Gebärden, das Mädchen fassungslos im Feuer seiner Blicke. So ist denn, wie Marinelli witzelt, der Wolf beim Schäfchen, und Lessing hat Mühe dem langen Aufenthalt Emiliens hinter den Coulissen

durch aufklärende Erzählung wie durch unterbrechende Scenen des Prinzen das Anstößige zu benehmen. Der gemeldeten Ankunft Claudias sieht Marinelli lächelnd entgegen. Er hat sich sehr getäuscht in dieser Mutter. Sie mag weltlicher sein als ihr Gatte, aber sie ist nicht schlecht. Sogleich erkennt Claudia in Marinelli den Herren, der vormittags jenen unaufgeklärten Wortwechsel mit Appiani gehabt. Ihre Anklage „Der Name Marinelli war das letzte Wort des sterbenden Grafen ... Mit einem Tone! ... Ha, könnt' ich ihn nur vor Gerichte stellen, diesen Ton" ist das Leitmotiv der ersten Hälfte dieses steigenden Auftritts. Die angstvolle Frage nach Emilien leitet zur zweiten über. Die Nennung des Prinzen, der sorgsam um Emilien beschäftigt sei, wirkt auf die Mutter noch heftiger als vorhin auf die Tochter. Sie combinirt das „Bubenstück" in der Kirche mit dem Zank am Morgen und dem letzten Wort des Sterbenden. Der feige Mörder Marinelli ist der Kuppler des Prinzen! Er aber hört die „gute Frau" mit eiserner Stirn an und ersucht sie nur ihr wildes Geschrei mit Rücksicht auf den Ort zu mäßigen. Sie erwidert großartig, wiewol zu spitzsinnig: „Was kümmert es die Löwin, der man die Jungen geraubet, in wessen Walde sie brüllet?" und stürzt in das Nebenzimmer, aus dem Emiliens Rufe der Mutterstimme antworten. Lessing hat alle Schleusen für diese große Scene der Claudia aufgezogen und im bewußten Kampf gegen Racines Agrippina der weiblichen bienséance mit den stärksten Ausdrücken getrotzt. Diderots Ansicht war auch die seine: „Wie? die Action einer Mutter (Klytämnestra), deren Tochter man opfern will, sollte heftig genug sein können? Sie laufe immer auf der Bühne als ein verrücktes und rasendes Weib umher; sie lasse den Palast von ihrem Geschrei ertönen; sogar in ihrer Kleidung zeige sich ihre Verwirrung: das alles kömmt der Verzweiflung zu."

Der vierte Act. Von Claudia hat der Prinz, ihr den Platz bei der fast ohnmächtigen Tochter räumend, Appianis Tod erfahren; durch Claudia erst kennt Marinelli den unbequemen Vorfall in der Kirche. Den Anklagen des Prinzen begegnet Marinelli mit Berufungen auf seine Vollmacht und mit Lügen, ja der Elende heuchelt ein starkes persönliches Bedauern, weil dieser jähe Tod die Austragung eines Ehrenhandels mit Appiani vereitle. Wer aber ist schuld, wenn die Welt in Angelo das Werkzeug, in Hettore den Thäter sehen wird?

Der Prinz, der zwar vor einem „kleinen, stillen, heilsamen Verbrechen" nicht erschrickt, tadelt zornig, doch mit Haltung die weisen Anstalten seines Kammerherrn. Mit überlegenen Waffen schlägt Marinelli diese Vorwürfe nieder: „Was läge an meinen Anstalten, daß den Prinzen bei diesem Unfalle ein so sichtbarer Verdacht trifft? — An dem Meisterstreiche liegt das, den er selbst meinen Anstalten mit einzumengen die Gnade hatte . . . Er erlaube mir, ihm zu sagen, daß der Schritt, den er heute Morgen in der Kirche gethan — mit so vielem Anstande er ihn auch gethan — so unvermeidlich er ihn auch thun mußte — daß dieser Schritt dennoch nicht in den Tanz gehörte." Wie ein abgekanzelter Schuljunge, der einen dummen Streich begangen, seufzt der Prinz „daß Sie Recht haben!", und der in seinen Plänen so unverantwortlich gestörte Intrigant bemerkt trocken: „Daran thu' ich freilich sehr Unrecht." Nur durch jenen eigensinnigen Gang in die Kirche ist der Verdacht geweckt worden. Außer Claudia weiß auch die Orsina davon. Welche denn im nächsten Augenblick erscheint und machtvoll die Zügel des Actes an sich reißt. Ein Bedienter meldet die Gräfin — „was für eine Gräfin?" fragt der zerstreute Prinz. Man kann nicht schneller vergessen. Die einstige Favoritin hat in jenem Billet des ersten Aufzugs um ein Stelldichein in Dosalo gebeten; der Prinz befindet sich nachmittags in Dosalo, aber aus Gründen, die mit dem ungelesenen Billet nichts zu schaffen haben.

Was Orsina sagt und thut, entsprießt dem üppigen Boden eines tiefen, vernichtenden, mit grausamem Raisonnement in den Eingeweiden wühlenden Schmerzes. Wehmuth und Verzweiflung, Liebe und eifersüchtiger Haß, Mitleid und Rachgier, Sinnlichkeit und zersetzendes Grübeln, alles predigt diesen Schmerz einer Verstoßenen. Dieser Schmerz lehrt sie den Hohn, die bohrende Dialektik, die anschwellende Redeflut der Leidenschaft, die elegische Abschweifung, das spitze Epigramm, kurz die ganze Fülle von Tönen, die sie sprungweis anschlägt. Dieser Schmerz macht sie zur Philosophin, zur Sibylle, zur Mänade. Mitten im Reden preßt sie ihre Hände gegen die fieberheiße Stirn und stöhnt „Mein Kopf, mein armer Kopf!" Schon schlägt der Wahnsinn düstere Fittiche um dieses stolze Haupt, aber ein halber Wahnsinn voll Klarheit in Einem Gedanken, daß, wenn die Liebe stirbt, die Rache als Trösterin aufsteigt. Wie der Liebling Hamburgs, Charlotte

Ackermann, in eigenen Gefühlswirren befangen die Sterbescene Emilias mit Herzblut tränkte, so verblutet die verstörte Aurelie des „Wilhelm Meister" im Studium der Orsinarolle. „Wenn er einer guten Schauspielerin in die Hände fällt, so muß er Wirkung thun" sagt Lessing selbst von diesem Charakter, der gleich große Anforderungen an das dämonisch leidenschaftliche Temperament, wie an den ausarbeitenden Kunstverstand und die vornehme Haltung seiner Trägerin stellt. Weislich hat der Dichter — und den Dichtertitel wird dem Schöpfer einer Orsina kein Zweifel rauben — ihr keine Scene mit Emilia und nur die allerflüchtigste Begegnung mit Hettore gegeben. Als ihr gewissenloser Geliebter mit den nichtigen Worten „ich bin beschäftiget" „ich bin nicht allein" „ein andermal" über die Bühne eilt, muß sie wol glauben, daß er ihr Billet nicht gelesen hat. Marinelli nimmt sie sehr zu seinem Schaden für eine ungefährliche Närrin. Ehedem gehörte sicherlich auch er zu den geschäftigen Augendienern der gebietenden Favoritin; jetzt ist das hämisch kalte Betragen gegen eine gefallene Hofgröße charakteristisch für den Marchese, und man braucht das Wort „Verachtung", das er in einer Art Entschuldigung ausspricht, weder mit Goethe als unhöfisch zu tadeln noch lexikologisch in „Nichtbeachtung" umzudeuten. Marinelli überhört ihre herben Klagen und die tiefsinnigen Proteste gegen seine oberflächliche Scheinwahrheit, ein Zufall habe den Prinzen nach Dosalo geführt. Er nimmt alle Sarkasmen, alle Schimpfworte der sehr aus dem Hofton fallenden Gräfin gleichgiltig, wol auch parodistisch auf. Es sind das jene scharfen Titel wie „Hofgeschmeiß" „nachplauderndes Hofmännchen" „Gehirnchen" „Stock", jene bittern Witze über „elenden Schnickschnack", jene carikirenden Rufe „wie er da steht, der Herr Marchese", jene schneidenden Epigramme „Ein Frauenzimmer, das denkt, ist eben so ekel als ein Mann, der sich schminkt", jene inständigen Bitten um eine einzige Lüge, jene wahnwitzige Aufforderung an Marinelli in ihr menschenfeindliches Lachen einzustimmen und seine trockene Antwort „Gleich, gnädige Gräfin, gleich" — diese grollenden, ganz und gar nicht scherzhaften Scherze sind es, bei denen ungebildete Zuhörer zu kichern pflegen. Auch ihnen vergeht die Lachlust, wenn Marinelli eine Aufklärung über die dringende Abhaltung des Prinzen mit dem Namen Appiani beginnt und Orsina rasch einfällt, Appiani könne nicht hier sein, „denn Graf

Appiani, wenn Sie es noch nicht wissen, ist eben von Räubern erschossen worden." Das Gespräch wird nun eine Parallele zu der großen Scene zwischen Marinelli und Claudia. Den allerdings sehr wirksamen Combinationen der hellsehenden Gräfin hat Lessing einigermaßen die Wahrscheinlichkeit der Voraussetzungen geopfert. Daß Orsina unterwegs dem Wagen mit Appianis Leiche begegnet ist, bietet keinen Anstoß; aber daß Orsina, deren Kundschafter den Vorfall in der Allerheiligenkirche beobachteten, noch nicht wissen soll, die arme, unglückliche Braut sei eben diese Emilia Galotti, ist um so gezwungener, als das Haus der Galotti, wie Pirro erzählte, an diesem Hochzeitstage von Neugierigen überlaufen wurde. Gleichviel; wie ein Blitz erleuchtet für Orsina die Kunde „Emilia Galotti wäre die unglückliche Braut, die der Prinz tröstet" den ganzen fürchterlichen Sachverhalt. Mit raffinirter Spannung spricht sie nach bewegten Zwischenreden das letzte Wort aus, welches Claudia nicht sagen, kaum ahnen durfte. Ganz leise will sie es dem Spießgesellen ins Ohr flüstern und in einem Anfall von Raserei schreit sie ihn an „Der Prinz ist ein Mörder" und wiederholt, die Stimme ebenso plötzlich zu geheimnisvollem Hauche senkend, „Der Prinz ist ein Mörder! des Grafen Appiani Mörder! — Den haben nicht Räuber, den haben Helfershelfer des Prinzen, den hat der Prinz umgebracht." Durch eine bewundernswerthe Steigerung ist so die erste Scenenreihe Orsinas auf ihrer Höhe bei den Galotti angelangt, von denen sie das Interesse anfangs abzuleiten schien. In diesem Augenblick eilt Odoardo, eben von der Verwundung Appianis und der Zuflucht seiner Familie unterrichtet, in den Saal. Orsina wollte gehen. Sie hört das Wort „Vater" und — bleibt. Eine grobe, aber im Theater kaum auffällige Unvorsichtigkeit Marinellis ermöglicht die furchtbarste Enthüllung. Der Kammerherr, statt einem Diener zu klingeln, läßt sich abschieben um den misliebigen Obersten beim Prinzen anzumelden und wähnt seinen Rückzug mit einer Lustspielwendung zu decken. Wie Molieres Don Juan die zur Unzeit nahende Elvira den Bäurinnen als extravagante Närrin vorstellt, so flüstert Marinelli dem alten Galotti zu, er müsse ihn bei einer Dame lassen, „die — der — mit deren Verstande —"; Odoardo möge daher ihrer seltsamen Worte nicht achten und lieber jedes Gespräch vermeiden. Aber gleich die Anrede „Unglücklicher Mann" zieht ihn kraft der Magie, welche die

Unglücklichen an einander kettet, zu der seltsamen Frau. Marinelli läßt ihnen Zeit sich auszusprechen und stört auch die Schlußscene mit Claudia nicht. Mitgefühl, schneidende Ironie, Hoffnung auf Rache wühlen in den Reden Orsinas. Mit größerem Aufgebot von Berechnung ist schwerlich je ein unheilschwangeres Geheimnis aufgedeckt worden; sarkastischer und spitzer hat die Leidenschaft nie gesprochen. Was bei andern die bare Manier wäre, bleibt bei Lessing noch eben in den Grenzen eines grandiosen Stiles, denn diese aparte, auch im Sturme der Empfindung das Wort wägende und würzende Sprache ist dem Tragiker Lessing natürlich. Sprach er doch in der Tragödie des Lebens wie Odoardo und Orsina; ein Sarkasmus und ein dumpfes Lachen kam ihm wie anderen eine Elegie und ein Strom von Thränen.

Der große Auftritt zwischen Galotti und der Orsina ist gespickt mit berühmten Sentenzen und Antithesen: „Das unglückliche Kind ist immer das einzige" „Wer über gewisse Dinge den Verstand nicht verliert, der hat keinen zu verlieren" „Schütten Sie nicht Ihren Tropfen Gift in einen Eimer" „Sie wollten mich um den Verstand bringen: und Sie brechen mir das Herz." Aus all diesen wie in Stein gehauenen Sätzen sprühen aber die hellen Funken des Affects, wenn ein Berufener daran rührt. Die Scene ist ja ein Donnerschlag für Odoardo. Appiani todt! Emilia „schlimmer als todt"? Orsina spannt ihn auf die Folter mit der Lösung des Räthsels. „Des Morgens sprach der Prinz Ihre Tochter in der Messe: des Nachmittags hat er sie auf seinem Lust — Lustschlosse." Odoardo, schon am Morgen ob jener Vegghia so argwöhnisch, verliert jede Fassung, flucht schäumend über Meuchelmord und Entführung, parodirt Claudias Geschwätz von der prinzlichen Gnade, durchwühlt, ohne Degen wie er ist, alle Taschen nach einer Waffe und greift begierig nach dem Dolch, den Orsina ihm mit freudigem Verständnis reicht. Beide zielen auf denselben Feind. Noch weiß Odoardo nicht, wer ihm gegenübersteht, und vermuthlich hätte seine rauhe Tugend bei früherer Aufklärung jedes Gespräch mit einer ehemaligen Maitresse kurz abgelehnt. Eine verzückte Tirade von fieberhaftem Crescendo weiht ihn jetzt erst ein, wo er in der halbtollen Gräfin eine Dame von großem Verstande, seine Freundin und Wolthäterin gefunden hat. Lichterloh schlagen hier die lang niedergepreßten Flammen der Leidenschaft empor:

„Ich bin Orsina; die betrogene, verlassene Orsina. — Zwar vielleicht nur um Ihre Tochter verlassen. — Doch was kann Ihre Tochter dafür? — Bald wird auch sie verlassen sein. — Und dann wieder eine! — Und wieder eine! — Ha! welch eine himmlische Phantasie! Wann wir einmal alle, — wir, das ganze Heer der Verlassenen, wir alle, in Bacchantinnen, in Furien verwandelt, wenn wir alle ihn uns unter uns hätten, ihn unter uns zerrissen, zerfleischten, sein Eingeweide durchwühlten, — um das Herz zu finden, das der Verräther einer jeden versprach und keiner gab! Ha! das sollte ein Tanz werden! das sollte!"

Vornehm in seinen Wirkungen, giebt Lessing der Orsina diese schauerlich frohlockende Vision nicht zu einem sogenannten Abgang, sondern er läßt Claudia dem Erretter zueilen, Odoardo ein unheimlich ruhiges Verhör anstellen und endlich, nicht ohne Zwang, Claudia mit der Gräfin heimfahren. Odoardo allein bleibt auf Dosalo, den Dolch Orsinas im Gewand.

Der letzte Act gehört dem Vater und der Tochter. Claudia ist kurzer Hand beseitigt, Orsina hat die Lunte ans Pulverfaß gelegt und sich nach gethanem Werk entfernt, Marinelli stellt seine neuen Fallen ohne viel Raisonnement, der Prinz verhält sich zuwartend und unthätig. Odoardo aber steht immer vor uns; auch in der Eingangsscene als der einzigen, die er hinter den Coulissen verbringt, denn wir beobachten ihn mit Hettore und Marinelli, wie er in den Arcaden da unten nach Fassung ringt. Der Exposition entsprechend hält Marinelli auch hier einen Anschlag bereit ohne ihn auszukramen. Das Netz wird immer fester zusammengezogen. Man ist gespannt auf eine That Odoardos. Und alle Sorge des Dichters muß sich darauf richten Odoardos letzte Virginiusthat so vorzubereiten, daß sie als einzige Rettung aus diesen Wirren ihm mit unwiderstehlichem Zwange dictirt scheint. In nicht weniger als drei Monologen, knapp wie alle Selbstgespräche unseres Dramas, theilt sich der Held dem Publicum mit. Odoardo kennt sich, wie die andern ihn schildern und wie Lessing selbst seinen eigenen Vater kannte, als einen jähen, aufbrausenden Mann, den der Augenblick fortreißt. „Ruhig, alter Knabe, ruhig!" Er schwankt zwischen heißblütiger Übereilung und mühsamer Fassung. Mit trügerischer Sicherheit bestimmt er seine Aufgabe; er will die Sache des väterlich geliebten Appiani einem ganz anderen Rächer anheimstellen, den Mörder aber

dadurch strafen, daß er die Frucht des Verbrechens nicht genieße, sondern daß ein Hohngelächter der Hölle seine Träume voll Blut und Wollust zerstöre. So läßt doch mehr der verlegene Dichter als der rauhe Soldat, der zwar auf dem glatten Schloßparquet, in so ungewohnter, beklemmender Hofluft immer mehr von seiner barschen Selbstbestimmung einbüßt, die Anklage des sterbenden Grafen ganz fallen, und Odoardo, da getroffen wo er am tödtlichsten zu verwunden ist, weiht sich einzig dem Schutz Emiliens. Es gewinnt den Anschein, als wolle er resignirt mit seiner Tochter das Weite suchen. Den Orsinadolch trägt er umsonst. Es wird mit den klarsten Worten ausgesprochen, warum Odoardo, man sage nicht: keinen, sondern nicht diesen Fürstenmord begehen darf. Seine That würde weder rein, noch einheitlich sein. Als Mörder des Prinzen wäre er zugleich der Retter seiner jungfräulichen Tochter und der Rächer der beleidigten Favoritin. „Was hat die gekränkte Tugend mit der Rache des Lasters zu schaffen? Jene allein hab ich zu retten."

Hierin liegt die Entscheidung. Mag nun Marinelli dem Alten gegen dessen väterlichen Willen Emiliens Verbringung nach Guastalla vorschreiben und die Entscheidung des Prinzen anrufen — Odoardo wird sich zwar in neuen Zorneswallungen den gesetzlosen Verächtern des Gesetzes entgegenwerfen wollen, als habe er sie zum Zweikampf vor seiner Klinge, doch im nächsten Moment der Warnung des Verstandes lauschen und auf alle Vorwände Marinellis eine schlagende Antwort zu finden glauben. Er findet sie nicht. Die freche List des Marchese treibt seinen geraden, bornirten Sinn rasch in die Enge; die überaus verbindliche Art des Prinzen ist eine polirte Fläche, von der jeder Griff abgleitet. Und als ihn einmal der Gedanke nach Orsinas Wünschen zu handeln wiederum schüttelt, da genügt allerdings ein schmeichelhaftes „Fassen Sie sich, lieber Galotti" des Prinzen um Odoardo zu erinnern, daß er sich wirklich fassen muß. „Das sprach sein Engel" raunt er, die Hand leer aus dem Schubsack hervorziehend. Orsinas Dolch ist nicht der Dolch, den Lucretia „Meinem Rächer!" zuwirft. Lessing giebt in diesem gedämpften Act seinem Odoardo keine Gelegenheit zu einem gewaltsamen Ausfall gegen Hettore, vielmehr bewegt sich der Prinz auch mitten in der neuen Intrigue ohne die kleinste grobtyrannische Maßregel. Er macht Ansätze zu reumüthigem Einlenken und beugt sich

zuletzt gar im aufrichtigen Bewußtsein frivoler Schwäche vor seinem ehrwürdigen Opfer: „O Galotti, wenn Sie mein Freund, mein Führer, mein Vater sein wollten!“

Als Freunde wie Moses Mendelssohn den Schlußact unter anderem deswegen bemängelten, weil der Prinz eine zu matte Passivität zeige, fand Lessing ihre Ausstellungen „nicht so ganz ohne; denn ich erinnere mich sehr wol, daß ich ihn, so wie er jetzt in dem ersten Acte ist, zu einer Zeit angelegt habe, als ich noch nicht ganz gewiß bei mir war, wie viel Antheil ich ihn an dem Ausgange würde können nehmen lassen.“ Wirklich erlahmt die Rolle des Prinzen, die schwierigste im ganzen Liebhaberressort, sobald die absteigende Handlung auf Dosalo beginnt. Die Zeit für intime Selbstgespräche und geistsprühende Unterredungen ist vorbei. Er hat seinen großen Act hinter sich. Zudem war der Dichter durch sein fatales Endziel gezwungen den Prinzen möglichst aus der vorderen Reihe zurückzuschieben. Keine grelle That, kein souveräner Befehl darf Odoardo mit voller Ladung treffen; keinen Augenblick soll der Zuschauer ungestüm die Rachgier Orsinas theilen, wenn er den Prinzen erblickt. Man sieht hinter Odoardo kein empörtes Volk wie hinter Virginius, sondern private Verhältnisse werden vor das tragische Tribunal gezogen, und wie es weiter im Staate Guastalla zugeht, das läßt sich vielleicht erschließen, ausgesprochen aber wird es nirgends. Hettore Gonzaga ist kein brutaler Tyrann wie der Decemvir Appius Claudius. Einverstanden zwar mit kleinen, stillen Verbrechen, setzt er keinen Gewaltact selbst in Scene. Jeder Criminalrichter müßte ihn unbedingt freisprechen. Lessing hat mühsam genug Sorge getragen die Ermordung des Grafen nur auf Marinellis Rechnung zu setzen und für diesen auch persönlich zu motiviren. Hettore ruft in zorniger Bestürzung: „Bei Gott! ich bin unschuldig an diesem Blute.“ Er theilt niemals Marinellis gemeine Anschauung der Menschen und Dinge, vielmehr bricht durch seine frevle Selbstsucht öfters eine edle Regung hervor. Er fügt sich nur ohne Strenge und Reue in alle von dem rührigen Intriganten geschaffenen Thatsachen, weil sie ihm bequem sind. Lessing entlastet ihn wenigstens äußerlich, indem er ihn mehr und mehr der Führung enthebt. Nach Livius geht der Plan Virginia dem Vater abzusprechen von dem Decemvir selbst, nicht von seinem Spießgesellen aus — hier

ist es Marinelli, der mit dreisten, aber doch nicht ganz abzuweisenden Gründen die Verbringung Emiliens in die Residenz und ihre Absonderung als Zeugin für Appianis Ermordung fordert. Der Prinz willigt nur mit glatten Worten ein und bestimmt freundlichst das dem Odoardo wie ein Pestherd verhaßte Kanzlerhaus zum Obdach der armen, liebenswürdigen Emilia. Alles nimmt, so furchtbar empörend es ist, einen so ruhigen äußeren Verlauf, daß der im Schachspiel der feinen Bubenstücke unerfahrene Haudegen Galotti sich von allen Seiten umschlossen sieht. Scheinbar ganz einverstanden, begehrt er — wie Virginius den Decemvir um einen Abschied von Virginia bittet — nur ein Gespräch unter vier Augen mit seiner Tochter, das ohne weiteres bewilligt wird. Die Einheit des Ortes verlangt die Motivirung, die Tochter könne ja wol zum Vater kommen. Marinelli hatte Odoardo und Orsina allein gelassen — der Dolch wurde gegeben; Marinelli und sein Herr lassen Odoardo und Emilia allein — der Dolch wird gebraucht. Den Beiden nachblickend, schlägt Galotti eine bittere Lache an. „Wer lacht da? Bei Gott, ich glaub' ich war es selbst." Ruckweise spricht er seine wühlenden Gedanken aus. Ein jäher Argwohn packt ihn; eine furchtbare That dämmert auf; er will vor seinem eigenen Einfall fliehen, da der Himmel seine Hand nicht brauche; doch Emilia tritt ein — „Zu spät! Ach! er will meine Hand; er will sie!" Wenn er nun sofort, hingerissen von einer verzweifelnden, mistrauischen, empörten Vaterliebe, seine durch unüberwindliche Mächte, vielleicht auch durch geheime Mitschuld verlorene Tochter niederstieße, so wäre das ein gewaltsamerer, doch natürlicherer*) Fortgang, als ihn der grübelnde Geist Lessings unserer Tragödie gegeben hat.

Emilia soll zum Schluß ohne Rückhalt offenbaren, zu welcher trost=

---

*) Schröder an Herder, 9. April 1802 (über Adrastea St. 4; ungedr.): „Nie habe ich stärker gefühlt, daß jede grause That gehörig präparirt sein muß, wenn sie den Effect machen soll, den der Dichter beabsichtigt, als in der Emilia Galotti, da der Vater seine Tochter mit beinahe kaltem Blute durchstößt. Ich schlug Lessing vor: er sollte nach Emilias Rede: „Ehedem gab es einen Vater rc." den Prinzen hereintreten und ihr die Hand reichen lassen, um sie nach dem Wagen zu führen — die Tochter nach alle dem, was vorgegangen, an der Hand des Wollüstlings zu sehen, setzt ihn außer sich, und er stößt zu. Nur so kann nach meinem Bedünken Wahrheit in die Handlung gebracht und sie gerechtfertigt werden. Lessing antwortete: Ich mag die Theatercoups nicht leiden." — Ein echter Schauspielervorschlag!

losen Einsicht das junge Mädchen des zweiten Actes nach wuchtigen Schicksalsschlägen und noch peinvolleren Gewissenskämpfen gar schnell herangereift ist. Darum muß Odoardo bei ihrem Eintritt seine künstliche Ruhe wieder erhalten, und eine der bestrittensten Scenen des deutschen Dramas hebt ziemlich spitz mit scharfen Fragen und Gegenrufen an. Emilia spielt dies Mal durchweg die Entschlossenste ihres Geschlechts. Sie blickt den grausamen Thatsachen fest ins Gesicht, schickt der Erkundigung ob Appiani wirklich todt sei die schonungslose Selbstanklage „Und warum er todt ist!" voraus, folgert aus dem sicheren Ruin nur das Machtgebot alle Ruhe zu bewahren und trotzt Odoardos heftigen Mittheilungen über die gezwungene Trennung mit dem Satze, kein Mensch könne den Willen eines anderen zwingen. Aber gerade auf der Unfreiheit des menschlichen Willens gegenüber dem Willen gewisser Voraussetzungen beruht diese schwüle, peinliche Scene. Sie hat formell den unläugbaren Fehler, daß die Personen ihren Witz in Situationen funkeln lassen, welche die Natursprache der erregten Empfindungen fordern. Lessing war einer Orsina gerecht geworden; er übernahm sich bei der Emilia. Erwartet man von dem biederen Oberst überhaupt keinen geistreichen Spruch „Das Weib wollte die Natur zu ihrem Meisterstücke machen. Aber sie vergriff sich im Thone; sie nahm ihn zu fein", so spricht Emilia in prägnanten Gnomen wie in eigensten Bekenntnissen zu gelehrig die verstandesklare, scharfe, auch affectvolle Sprache des Mannes Lessing, nicht die individuelle Mundart eines Mädchens. Wir glauben dieser Emilia, daß sie in einer entschlossenen Stunde aus Furcht vor ihrem den ersten Eindrücken erliegenden Temperament den Tod begehrt, aber wir hören nicht Emilia, sondern den motivirenden Dichter, wenn sie die Schonung ihres gleißenden Feindes und seines Genossen mit den Worten „Dieses Leben ist alles, was die Lasterhaften haben" begründet. Ihr aus tiefster Seele geschöpftes Geständnis hat in seiner allzu präcisen Fassung als Beichte eines Weibes gegenüber einem Manne, sei er auch der leibliche Vater, etwas Verletzendes, worüber niemand hinweg kann. Nicht daß wir die innere Wahrheit der Situation irgend in Zweifel zögen, mit dem guten Matthias Claudius über die heiligen Pflichten Emilias gegen den eben verblichenen Bräutigam moralisirten oder gar nach neuerer Anleitung diese peinvoll hervorgestoßenen Sätzchen für

ein bloßes Gerede nähmen, erfunden auf daß der Vater sie tödte. Denn warum soll er sie tödten, wenn sie ihrer selbst ganz sicher ist? Eine rohe Vergewaltigung steht wirklich nicht vor der Thür.

Auch Du hast nur Ein Leben zu verlieren.
Und nur Eine Unschuld!
Die über alle Gewalt erhaben ist.

Aber nicht über alle Verführung. — Gewalt! Gewalt! Wer kann der Gewalt nicht trotzen? Was Gewalt heißt, ist nichts: Verführung ist die wahre Gewalt. — Ich habe Blut, mein Vater; so jugendliches, so warmes Blut, als eine. Auch meine Sinne sind Sinne. Ich stehe für nichts. Ich bin für nichts gut. Ich kenne das Haus der Grimaldi. Es ist das Haus der Freude. Eine Stunde da, unter den Augen meiner Mutter; — und es erhob sich so mancher Tumult in meiner Seele, den die strengsten Übungen der Religion kaum in Wochen besänftigen konnten. — Der Religion! Und welcher Religion? — Nichts Schlimmers zu vermeiden, sprangen Tausende in die Fluten, und sind Heilige! — Geben Sie mir, mein Vater, geben Sie mir diesen Dolch!

Kann es die Schauspielerin in dieser für undankbar verschrieenen Scene nicht sehr eindringlich machen, daß hier ein frommes, gefoltertes, schwaches und doch starkes Mädchenherz sich in der höchsten Gefahr von ihrer Angst und zugleich von einer plötzlichen Erleuchtung ein flehendes Geständnis erpressen läßt, vermag sie es nicht auszudrücken, welche Welt- und Selbsterkenntnis dieser eine Tag in ihr angehäuft hat, dann besteht Grillparzers Verdammungsurtheil „widerlich" zu Recht. Aber auch wenn die darstellende Kunst ihrer Pflicht vollauf genügt, wirkt die nackte Formulirung dieses Seelenzustandes erkältend und abstoßend. Der frivole Zuschauer lächelt, der empfindsame ärgert sich, der gesunde schüttelt den Kopf. Weit entfernt zu behaupten, daß Emilia ihren Gefühlen für den Prinzen klareren Ausdruck zu leihen hätte, finden wir im Gegentheil, daß sie nur zu klar wird. Was die Poesie mit Halbtönen andeuten und in geschmückte Reden einhüllen kann, was nur ein urnaives Dichtergemüth gerade heraus sagen dürfte, tritt hier in den mageren Formen eines harten Realismus und als strenger Determinismus auf.

Es soll noch schlimmer kommen. Als Odoardo ihr den Dolch verweigert, sucht Emiliens Hand nach einer Haarnadel und faßt zufällig

die Rose, auf welche schon im zweiten Act ein Gespräch über den bräutlichen Schmuck vorbereitete: „das Haar" — „in seinem eignen braunen Glanze; in Locken, wie sie die Natur schlug" — „die Rose darin nicht zu vergessen". Diese Rose nun giebt Gelegenheit zu dem schlimmsten Satze der Scene: „Du noch hier? — Herunter mit Dir! Du gehörest nicht in das Haar Einer, — wie mein Vater will, daß ich werden soll!" Aber als Odoardo eine neue Herausforderung mit dem ersehnten Dolchstoß beantwortet, giebt dieselbe Rose Gelegenheit zu dem schönen, obgleich früh zu geistreich gefundenen Bild „Eine Rose gebrochen, ehe der Sturm sie entblättert". Odoardo wiederholt dann das letzte Epigramm seiner Tochter. Und vorher zerpflückt Emilia ihre Blume während einer bitteren Anspielung auf das antike Paar Virginia und Virginius: „Ehedem wol gab es einen Vater, der seine Tochter von der Schande zu retten, ihr den ersten den besten Stahl in das Herz senkte — ihr zum zweiten das Leben gab. Aber alle solche Thaten sind von ehedem! Solcher Väter giebt es keine mehr!" Durch Emilias historische Reminiscenz führt uns Lessing zu seiner ersten Quelle zurück, von der er sich doch eben hier so weit entfernt. Trotz seiner rauhen Tugend ist Odoardo kein Horace, trotz seinem Dolchstoß kein Virginius. Er ist nur Vater, nicht Römer und Patriot, und nur um die Tugend seiner Tochter zu schützen, giebt er ihr den Tod. Was aber nun? Der Prinz und Marinelli kommen hinzu. „Entsetzen!" ruft der eine, „Weh mir!" der andre. Genau abgezirkelte Responsion der Sätze und Worte, bis Emilia den letzten Seufzer aushaucht. Was diesem erschütternden Eingang der Schlußscene folgt, lehrt handgreiflich, daß alle Mittel und Mittelchen Odoardo einzuengen und dem Prinzen eine Hinterthür zu öffnen, nicht zulangen, daß der Schluß dieses Trauerspieles ein Nothdach ist. Lessing empfand das schon während der Arbeit: „Je näher ich gegen das Ende komme, je unzufriedener bin ich selbst damit". Sein Stück ist überhaupt unvollendet. Wenn der Prinz seine letzte Phrase gesprochen hat, möchte auch der Verächter jener misverstandenen poetischen Gerechtigkeit, die aus den Trümmern des Lasters eine wolfeile Triumphpforte für die Tugend baut, einen forschenden Blick hinter den Vorhang werfen. Odoardo hat — sehr gegen Lessings Regel, daß auf dem Theater vom Theater zu schweigen sei — erklärt, er wolle seine That nicht wie eine

schale Tragödie durch Selbstmord beschließen. Er liefert sich selbst ins Gefängnis, wird also vor ein Tribunal treten, dessen oberster Richter der Prinz ist. Diesen aber erwartet er vor dem Richter unser aller; eine Vorladung, die im Drama nicht zieht. Hettore verbannt seinen elenden Intriganten „auf ewig"; doch wie lange wird eine solche Ewigkeit währen? Diese Frage brachte zuerst Seydelmann ungebührlich zum Ausdruck, indem er vor der Thürschwelle mit geringschätzigem Achselzucken auf den schwächlichen Herren zurückschaute; Dawison knickte verzweifelnd zusammen, als sei die Creatur durch die Ungnade des Gebieters vernichtet. Der Schauspieler, dem Lessing nichts vorschreibt, wird am besten ohne eine ironische oder hypertragische Nuance verschwinden. Dann hält der Prinz im Geiste des blasirten Prologs, nur in herberer Tonart, einen zugespitzten Epilog, der mit der elastischen Frage schließt: „Ist es, zum Unglücke so mancher, nicht genug, daß Fürsten Menschen sind: müssen sich auch noch Teufel in ihren Freund verstellen?" So hatte Wielands Sultan von Scheschian gesagt: „Ein Fürst muß ein Gott sein, oder er muß betrogen werden, wenn die, so ihn umgeben, sich verabreden, ihn zu betrügen."

Den schönsten Ausweg fand 1778 Lessings alter Feind, der bornirte Bodmer in einer halb parodirenden, halb corrigirenden Sudelei „Odoardo Galotti, Vater der Emilia", wo der nur leicht angeschossene Appiani den Mörder des „weiblichen Odoardo" fragt, warum er nicht lieber den Prinzen erstochen, Odoardo aber den Prinzen für heilig erklärt und beide sich mit dem reuigen Hettore versöhnen. Noch 1815 pfuschte der Braunschweiger Professor von Seckendorff als „Folgestück aus Lessings Emilia Galotti" ein fünfactiges Trauerspiel „Orsina" um die von Lessing offen gelassenen Fragen zu beantworten.

Aber auch Herder beendete 1794 eine vortreffliche Würdigung unserer Tragödie mit den bitteren Worten: „In wenigen Tagen, fürchte ich, hat er (der Prinz) sich selbst ganz rein gefunden, und in der Beichte ward er gewiß absolviret. Bei der Vermählung mit der Fürstin von Massa war Marinelli zugegen, vertrat als Kammerherr vielleicht gar des Prinzen Stelle, sie abzuholen. Appiani dagegen ist todt; Odoardo hat sich in seiner Emilia siebenfach das Herz durchbohrt, so daß es keines Bluturtheiles weiter bedarf! Schrecklich!" Der überlebende Prinz war eine Zielscheibe für revolutionäre Empörung. Du

bist zu gut weggekommen, müssen wir ihm noch heute mit Worten der Hamburgischen Dramaturgie zurufen, und vor hundert Jahren schürte der aesthetisch anfechtbare Schluß überall in deutschen Landen das Feuer antityrannischer Gesinnung. Das verdrängte staatliche Interesse des Urstoffes schien am Ende doch wie ein furchtbarer Schatten nach Blut zu begehren. Kunstvoll war das Drama einem Fürstenmord ausgebogen, wie die deutschen Zustände und Stimmungen im achtzehnten Jahrhundert wirklich ein grollendes Ducken unter das verhaßte Joch dem freien Aufbäumen, ein ingrimmiges Verbluten dem rächenden Gegenschlag vorzogen. Doch alles, was Lessing zur Deckung seines Prinzen so erfinderisch aufgeboten, schwand zumal in den Augen einer aufgereizten Jugend gegen die schrecklichen Anklagen dahin, welche sich im Verlaufe der Tragödie gegen dieses unselige Regiment immer steiler erhoben. Guastalla wurde in Deutschland gesucht und gefunden.

Während z. B. in Gotha späterhin eine Aufführung des gefährlichen Stückes abgelehnt ward, fand die Premiere der antihöfischen Tragödie zu Braunschweig am Geburtstag der Herzogin, dem 13. März 1772, statt. Der Erbprinz scheint die Absonderlichkeit dieser Wahl, die in Auerbachs „Auf der Höhe" effectvoll wiederkehrt, nicht empfunden und das Geflüster der albernen Scandalchronik, die in Hettore ihn selbst, in Orsina die schöne Branconi erkennen wollte, nicht gehört zu haben. Er sprach sich über das Werk und über die Leistungen der Döbbelinschen Truppe, die ein competenter Wiener eben in „Emilia" 1776 „miserabel" fand, sehr befriedigt aus, und so gewann der einsame Wolfenbüttler Gesinnungsgenosse Appianis und Galottis unter den ersten Lobeserhebungen den Beifall eines Prinzen, der dem von Guastalla trotz allem in einigen Talenten und Schwächen verwandt war. Ausdrücklich eingeladen, blieb Lessing den drei Aufführungen im März und April fern. Doch wol nicht bloß kleiner Unpäßlichkeiten wegen, denn er hatte Döbbelins Bitte, ihm die neue „Emilia" für jenes Hoffest anzuvertrauen, nicht erfüllen wollen, ohne sich in einem interessanten Brief an Herzog Karl zu decken. Er habe, heißt es da, die Tragödie bereits vor einigen Jahren ausgearbeitet; er wisse nicht, ob dieselbe für eine solche Gelegenheit passend und genehm sei; er stelle alles Sr. Durchlaucht anheim; das Ganze solle nichts sein als die römische Geschichte Virginias in moderner Ein-

kleidung, wie er gleichzeitig sehr geflissentlich auch nach Berlin schrieb. Es war ihm offenbar nicht ganz behaglich zu Muthe.

Bald begann „Emilia Galotti“ auch anderwärts das höchste Können der deutschen Theater herauszufordern. „Es ist, als wenn sich in Spieler und Zuschauer ein neues Leben ergösse, wenn ein neues Stück von Ihnen auf die Bühne kommt“ schrieb Nicolai. Koch errang seit dem 6. April in Berlin Erfolge, die nur durch die Schuld der Darstellung — Claudia überragte ihre Partner zu empfindlich — in den letzten Acten etwas nachließen. Man hatte sich von der Truppe einer weit ungenügenderen Darstellung versehen, und jeder Einsichtige brachte die ganz ungewöhnlichen Schwierigkeiten in Abzug. Allmählich fielen hier und dort die großen Aufgaben an die wahrhaft Berufenen: Ekhof stand im vierten Acte, wie es sich Lessing in Gedanken vorgespielt, als unübertroffener, tief in den Geist des Stückes eindringender Odoardo neben der dämonischen Hensel-Orsina; Brockmann, Deutschlands berühmtester Dänenprinz, soll auch die heikle Rolle des Prinzen von Guastalla vorzüglich bewältigt haben; Großmanns galant-boshafter Kammerherr blieb nach dem Urtheil der Sachverständigsten unerreicht; Madame Starke feierte als Claudia ununterbrochene Triumphe; und während Charlotte Ackermann ihre Emilia mit allen Reizen eines jugendfrischen Talentes ausstattete, gab ihr Stiefbruder Schröder den Hamburgern zu streiten, ob sein Cabinetstück Angelo oder seine Charakterfigur Marinelli den Preis verdiene. In Wien dagegen wurde nur Mad. Huber in der Rolle Claudias den Intentionen ihres alten Leipziger Freundes gerecht, und erst im neunzehnten Jahrhundert sühnte das Burgtheater glänzend die Sünden des achtzehnten. Frau König hat im Juli 1772 dem Dichter einen lebendigen Bericht über die rasche Folge der ersten, beifällig aufgenommenen Vorstellungen erstattet. An wahrem Verständnis ließen es die Wiener so weit fehlen, daß Kaiser Joseph selbst mit dem Parterre in das höchst fragwürdige Lob einstimmte, ihn habe noch kein Trauerspiel so gelächert. Die Darstellung verirrte sich stellenweise bis zur widerlichen Farce, als handle es sich um Caricaturen à la Pumphia und Kulikan. „Den Prinzen machte Stephanie der ältere, ich möchte fast sagen: so schlecht wie möglich. Die schöne Scene mit dem Maler, die verliert bei ihm ihren ganzen Werth. Denn die spielt der Prinz und der Maler, beide zugleich so

abgeschmackt, daß man sie möchte mit Nasenstübern vom Theater schicken. Stephanie wird täglich affectirter und unerträglicher, besonders in seinem stummen Spiele. Was thut er zuletzt in Ihrem Stücke? Er reißt sein ohnedem großes Maul bis an die Ohren auf, streckt seine Zunge lang mächtig aus dem Halse, und leckt das Blut von dem Dolche, womit Emilia erstochen ist." Wenn ein großstädtisches Publicum dem „abscheulichen Kerl" solche sogenannte Nuancen willig nachsah, was Wunder, daß Lessing, gegen die Dichterlinge und Kritikaster Wiens schon lange verstimmt, nun von den Zuschauern und Acteurs der Kaiserstadt eine allzu geringe Meinung erhielt. Inhaltreiche Blätter der neueren Theatergeschichte melden jedoch von dem hingebenden Eifer, den in Hamburg der wackere Schmidt durch Thaten und Aufsätze, in Berlin durch die auch im Übermaß stets anregende Ausarbeitung Seydelmann, in Wien ein Anschütz-Odoardo, ein Sonnenthal-Hettore, eine Wolter-Orsina, ein Lewinsky-Marinelli der „Emilia Galotti" gewidmet haben. So ist „Emilia Galotti" bis heute eine hohe Schule der Schauspielkunst, ein Bollwerk gegen sprachlichen Schlendrian und leere Routine geblieben. Theatergerecht wie wenige Stücke der Weltlitteratur, ohne einen Abstrich, eine leise Änderung zu fordern und zu vertragen, steht das Werk da zum gewichtigen Zeugnis, daß in der dramatischen Gattung ein Geschöpf des kritischen Verstandes leicht langlebiger ist als viele jüngere Geburten poetischerer Köpfe. Vergebens wollten einseitig absprechende Romantiker wie die Brüder Schlegel und Adam Müller in der „Emilia" nur ein gutes Exempel dramatischer Algebra, einen Calcul aus den dramatischen Species, ein in Schweiß und Pein producirtes Stück des reinen prosaischen Verstandes, ein kleinlich lauschendes Hoftrauerspiel im Conversationston, ein schlimmes Beispiel sehen. „Emilia Galotti" bestand, während die impotenten Jon und Alarcos wie die Fliegen starben. Hier lernt der Darsteller, der Zuschauer, der Leser nicht aus, und seit elf Jahrzehnten wogt der Widerstreit der Meinungen um diese Tragödie, der überreich zu Theil geworden ist, was Lessing für das Große verlangte: zweifelnde Bewunderung, bewundernder Zweifel.

„Die Emilia ist ein Rock auf den Zuwachs gemacht, in den das Publicum noch hineinwachsen muß" äußerte bald nach dem Erscheinen ein kluger Berliner Prediger. Auffälliger Weise fand man gerade in



dem gescheiten Berlin nicht sogleich das rechte Verhältnis zu dem Drama der productiven Kritik. Am besten bewährte sich neben Engel, der eine Analyse der Charaktere versuchte, der treue Moses, seinen Beifall mit wolerwogenen Einwürfen spendend, indessen Nicolai wie gewöhnlich den selbstgefälligen Klugredner abgab, Karl Lessing gegen Emiliens Träume und Kirchgänge rationalistische Bedenken auskramte und Ramler eine laue, höchst oberflächliche, aber das Antityrannische stark betonende Recension hinwarf. Zeitungskritiken und Broschüren von der eingehenden und einsichtigen Beurtheilung Eschenburgs und dem schwatzhaften, doch nicht unergiebigen Panegyricus des Gießener Schmid an bis zu dummdreisten Aufsätzen des Mannheimer Aesthetieus v. Klein und des Wiener Virginiapfuschers v. Ayrenhoff zeugten vielstimmig für „Emilia Galotti" als für ein litterarisches Ereignis, mit dem jeder Gebildete sich ernstlich auseinanderzusetzen habe. Sie bewiesen, daß dieses Stück überall das Augenmerk für die Kunst dramatischer Architektonik, die Zeichnung individualisirter Figuren, die Eigenart eines ausgeprägten Stiles schärfte. Der Techniker und Charakteristiker empfing von allen Seiten den Lorbeer; moralische Proteste wider Emiliens Schwäche oder dringende Rufe nach „poetischer Gerechtigkeit" am Schlusse schmälerten diese Bewunderung kaum. Der Sprache dagegen wurde mit Recht, sei es schüchtern, sei es schärfer wie durch den kecken Bilderstürmer Mauvillon, eine unverkennbare Neigung zur Manier vorgeworfen, und man trug bald allerhand Stilbeobachtungen zusammen, denen Lessings Selbstkritik ernste Erwägung schenkte. „Emilia Galotti" solle nicht sein bestes Werk bleiben, war seine stolzbescheidene Antwort auf willkommenes Lob gewesen, und wer die berühmten Geständnisse am Schluß der „Dramaturgie" abgelegt hatte, ließ sich die falschen Vergleiche mit Shakespeare nicht zu Kopf steigen. So hatte ihn Ebert gleich im Sturm des ersten Theatereindrucks mit liebenswürdiger Begeisterung als den „Shakespeare-Lessing" angerufen, obwol Lessing dem von Ebert vorher citirten rare Ben leicht näher steht als dem Will of all Wills, dem eine tumultuarische deutsche Jugend damals immer dröhnender zujauchzte.

„O Shakespeare-Lessing!" — in diesen Ruf mochte der Übersetzer Wieland einstimmen; die jüngeren Genies im deutschen Südwesten, die aus der Verehrung des größten germanischen Dramatikers eine Religion

machten, konnten es nicht. Herder und Goethe, ihre Führer, mußten empfinden, welche Kluft den freischöpferischen Dichter des elisabethanischen Zeitalters von dem weisen Dramaturgen des achtzehnten Jahrhunderts scheide. Bei aller Hochachtung witterten sie nach einem Gang durch Shakespeares Zaubergärten, deren Duft sie fast betäubte, dann in Lessings engerem Bezirk den Geruch einer deutschen Lampe, und es ward ihnen lästig, von Lessings ordnendem Verstand gegängelt zu werden. Das unerbittlich Bewußte dieser Production verdroß sie. Lessing könne Weiber nicht würdig schildern, schrieb Herder damals über die aparte Heldin des männlichen Tragikers an seine schönseelige Braut; „nur gedacht" nannte Goethe das Trauerspiel ohne Caprice und Zufall in einem Brief an seinen gleichgesinnten Mentor, und er fügte hinzu: „Darum bin ich dem Stück nicht gut, so ein Meisterstück es sonst ist." Man vergegenwärtige sich, daß Goethe in demselben Winter, da Lessing sorglich die letzte Hand an „Emilia Galotti" legte, angeglüht von dem ausschweifenden Shakespeareevangelium Herders und im maßlosen Rausch überschäumenden Schöpferdranges die „Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand, dramatisirt" hatte. Eine geniale Historie außer Rand und Band, unklar und gährend wie junger Most aus edlen Trauben. Wer Shakespeares Theater für einen Schöneraritätenkasten ansah und, der Haft aller Regeln trotzig entlaufend, von den planlosen Plänen seines Abgottes declamirte, konnte kein geschlossenes Kunstwerk unbefangen würdigen, geschweige denn eines schaffen. Da belehrt ihn Herder, daß ihn Shakespeare „ganz verdorben", und Goethe nimmt sich in einem neuen „Götz von Berlichingen" möglichst zusammen. Da erscheint im schroffsten Gegensatze zu der skizzenhaften Historienfreiheit und der genialen Stegreifmanier des jungen Dichters die „Emilia Galotti", und Goethe geht ein Jahr nach dem „Gottfried" bei dem klar denkenden Dramaturgen gelehrig in die Schule, um wieder ein Jahr später den „Clavigo", sein Theaterstück, als Schüler Lessings zu schreiben. Er wollte sich damit vollends von dem Übermaß seines misverstandenen Shakespearethums curiren und dann seine eigenen Wege wandeln.

„Emilia Galotti" ist überaus lehrreich für Lessings Verhältnis zur geräuschvollen Episode des Sturmes und Dranges. Sie wirkt stärker als irgend ein anderes einzelnes Werk auf die zeitgenössische

Production. Kein zweites Drama hat einen so epochemachenden Einfluß auch auf Widerwillige geübt. Die Technik für bürgerliche Stoffe stand seitdem trotz der Zuchtlosigkeit, in der sich damals junge Dramatiker gefielen, fest, aber die Wirkung war keineswegs auf Äußerlichkeiten der Composition beschränkt, die man zur Noth hätte aus Frankreich sich holen können. Man trachtete nach individueller Charakteristik, auch der Nebenpersonen. Überall, selbst bei überspannten Schreiern, erklang ein Echo des scharfen Tones, der spitzen Epigramme, der elegischen Grübelei, der Antithesen, Wiederholungen, Widerrufe und anderer rhetorischer Lieblingsfiguren aus „Emilia Galotti." Wir hören Lessingsche Accorde im „Clavigo" und an zahllosen Stellen, bis zu wörtlicher Übereinstimmung, in den unbändigen Erstlingen Schillers. Die Sprache Lessings war gleichsam ein Wetzstein, auf dem die Ausdrucksweise für einen Carlos, für einen Wurm geschliffen wurde. „Sein letzter Seufzer war Amalia" wiederholt die Braut des edlen Räubers im Anschluß an Claudia, „Wie er da steht, der Schmerzenssohn" spottet gegen den kläglichen Hofmarschall Schillers Ferdinand im Anschluß an Orsina. Im „Julius von Tarent" bewies Leisewitz, diese vereinsamte Erscheinung im Gewühle der jungen Genies, auf jeder Seite, daß Lessing sein vornehmstes Muster sei. Dagegen wagte der Westfale Sprickmann seine Hoftragödie „Eulalia" als unfreiwillige monströse Caricatur der Form und des Inhalts, der Figuren und einzelner Scenen von „Emilia Galotti" hinzuschleudern, so lächerlich und abscheulich, als hätte er den scharf umrissenen Zügen Lessings einen Hohlspiegel vorgehalten, worin alles verschwollen, misgeboren und wahnschaffen aussieht. Solchen Frevels machte nicht er allein sich schuldig, obwol kein anderer so viele Sünden gegen das schwierige Vorbild auf einem Flecke zusammengerafft hat. Auf Marinelli folgten die bis ins Mark faulen, frechen, blasirten Hoffratzen, namentlich Klingers und allerhand teuflische Freunde schwacher oder verbrecherischer Menschen; sogar Conti zog einen Schweif schwärmerischer Maler nach sich; hinter Orsina und Goethes Adelheid führten sogenannte „Machtweiber" einen wahren Veitstanz auf, denen Lady Milford ebenso hoch überlegen ist, als diese tugendhafte Maitresse tief sinkt gegen die Lessingsche Gräfin. Wenn sich Schiller auch zu einer wärmeren Liebe für Leisewitz bekannte, da Lessing zu sehr der Aufseher, nicht der Freund seiner Gestalten sei,

so war er doch mit „Emilia Galotti" aufs Innigste vertraut und sie wurde ihm erst viel später „zuwider". Er ist ihr in allen drei Prosastücken seiner Jugend schwächer oder stärker, bewußt oder unbewußt gefolgt, und noch Posa, der kein Fürstendiener sein kann, verläugnet eine entfernte Verwandtschaft mit Appiani nicht. Der kindliche Kosinsky, ein Vorläufer Ferdinand Walters, peitscht zur Empörung gegen die Paschawirthschaft der Höfe; die ganze crasse Verrinaepisode im „Fiesko" ist eine sehr verzerrte Nachahmung der „Emilia", der confiscirte Mohr dagegen ein ausgezeichneter Rival des Angelo; Luise Millerin kommt uns aus der Kirche entgegen und Wurm kehrt zuletzt den Teufel gegen seinen hohen Spießgesellen heraus, Frau Miller ist eine meisterlich ins kleinbürgerliche Genre umgearbeitete, jedes Adels entkleidete Claudia, der Musicus steht als rundeste und unübertrefflichste Figur in der langen Reihe, welche Oberst Galotti in Deutschland anführt. Odoardo wurde als Typus des Heldenvaters so maßgebend wie Michel Angelos Jehovah als Gottvatertypus. Er hat den grauen Alten der deutschen Tragödien und Ritterstücke seine Züge geliehen, den würdigen Greisen, die noch keine Thräne geweint haben, die ihre weichen Gefühle durch Barschheit maskiren, das Schwert gewandter als das Wort führen, nicht den kleinsten Makel an ihrer und der Ihrigen Ehre leiden und als Freie im Kampfe gegen Tyrannei und Laster siegen oder fallen. Nicht immer trug Odoardo Uniform und Harnisch; er stieg social einige Stufen nieder und spielte im Wamms des Bürgermannes etwa einen rauhen, grob humoristischen Metzger, schnauzte seine vergnügungssüchtige Hausfrau an, bewachte grimmig die Tugend seiner einzigen, vielgeliebten Tochter und hielt sich vergebens die seidenen Herren zehn Schritte vom Leibe. Schiller tritt auf und ruft ohne Scheu von den Brettern herab: Guastalla liegt in Deutschland! Er läßt das Bürgerpathos des Vater Miller ertönen und zieht überwältigend die politischen Consequenzen der „Emilia Galotti", welche nur die feige Versöhnlichkeit Ifflands abschwächte. So hatte Klinger, Lessing mit Rousseau versetzend, den Reigen seiner stereotypen schwachen Fürsten, nichtswürdigen Rathgeber, pompösen Heroinen und sprudelnden, rebellischen Feuerköpfe in eine freilich nur zu oft zum wüsten Durcheinander ausartende Bewegung gebracht, sei es, daß eine helle Fanfare des Freiheitssieges den Schluß machte, sei es, daß die Freien geknebelt blieben oder weltflüchtig wurden

mit der Resignation Appianis. Die Neigung für italienischen oder auch spanischen Schauplatz weist auf Lessing, wie später die politische Satire im orientalischen Gewand auf Wieland, dessen „Goldener Spiegel“ ein Katechismus über Volksrecht und Fürstenpflicht war.

Die Frühzeit der römischen Republik war die Wiege der „Emilia Galotti“, und der Niedergang der römischen Republik bot Lessing, bevor er an jenen „Nero“ dachte, den Stoff zu einem Trauerspiele „Spartacus“, das er selbst als „meine antityrannische Tragödie“ bezeichnet, von welchem uns aber nur einige Notizen und Fragmente, eines in Jamben, vorliegen. Sein Held, der Aufführer im Sklavenkriege, solle aus andern Augen sehen als der beste römische, schreibt er im December 1770 an Ramler. Aber die Arbeit ging ihm nur zögernd von der Hand. „Emilia Galotti“ mußte den Vorrang behalten. Die Zustände der deutschen Bühne waren entmuthigend, und Lessing tröstete sich bitter, sein Spartacus werde doch noch eher fertig, als man in Deutschland ein Theater besitze. Er zählte 1772 auch diesen angehauenen Stein zu dem Halbdutzend von Stücken, deren jedes nur sechs Wochen zur Vollendung brauche, und hatte in demselben Jahre 1775, wo er den festen Entschluß äußerte jede Theaterarbeit aufzugeben, den Gedanken an seinen Gladiator nicht ganz fallen lassen. Spartacus, später von dem jungen Grillparzer mit besonderer Vorliebe für einen Cyclus von Römerstücken ausersehen, war 1760 von Saurin zum Helden einer uneinheitlichen stoischen Tragödie gemacht worden, die der aristokratischen Tradition widerstrebte ohne auf französisches Römerthum, ein Übermaß von Liebe und eine jungfräuliche Heroine zu verzichten. Lessing, seiner eigenthümlichen Arbeitsweise gemäß, las den Saurin neben den antiken Berichterstattern. Durch ihn angeregt, führte er eine Tochter aus Crassus' erster Ehe ein. Sie ist in der Macht des Spartacus wie Saurins Emilie. Man darf vermuthen, daß die junge Aristokratin eine menschlich reine Beurtheilung der verachteten Fechter gewinnen und mit ihnen wie eine Zugehörige untergehen sollte. Denn Lessings „antityrannische“ Tragödie war als demokratisches Humanitätsbekenntnis gedacht. Er wollte in Crassus einen schändlichen Geizhals, der mit Sklaven wuchert, schildern. Gegen solche Machthaber richtet sich die Empörung. Lessing tadelt die „fast lächerliche Verachtung“ seines Helden bei dem römischen Historiker,

der die Fechter unter die Sklaven, diese „Untergattung von Menschen", stellte. Sein Stück ist nur auf eine heldenhafte Katastrophe angelegt, worin unsere volle Sympathie dem Fechterführer zufällt. Dieser Spartacus kennt keinen höhnischen Stolz, auch gegen seinen früheren Herren nicht, dem er nach einem glücklichen Motiv begegnen sollte. Er bedient sich der erbeuteten Praetorzeichen nur zu seinem Schutz und zur Wahrung der Mannszucht. Sein Außerordenliches liegt in seiner schlichten, normalen Menschlichkeit. Er wirft der hauptstädtischen Überbildung die Philosophie des gesunden, tapferen Menschenverstandes entgegen. „Ich höre, du philosophirst, Spartacus" spöttelt der Consul — „Was ist das: du philosophirst? — Doch ich erinnere mich — Ihr habt den Menschenverstand in die Schule verwiesen, um ihn lächerlich machen zu können — Wo du nicht willst, daß ich philosophiren soll — philosophiren — es macht mich lachen — Nun gut — wir wollen fechten!" Und anderswo fragt er „Sollte sich der Mensch nicht einer Freiheit schämen, die es verlangt, daß er Menschen zu Sklaven habe?" Dieser der Hefe des Volkes, den Parias der Gesellschaft entstiegene edle, einfache Fechter für Menschenrechte, ein Verächter der Tyrannei, der Kasten, der aufgeblasenen Schulweisheit — welch eine Figur für die in Rousseau und Plutarch schwelgende Jugend!

Fragen wir aber, wie sich Lessing zu dem Programm und den Erstlingen dieses jungen Geschlechtes stellte, so lautet die Antwort: er verhielt sich keineswegs feindselig oder gar neidisch, sondern kritisch. Von persönlichen Begegnungen ist nur wenig zu erzählen. Seines intimeren Umgangs erfreute sich in Braunschweig der junge Leisewitz, kurze Zeit ein laues Mitglied des Göttinger Bundes, der einsilbige Dichter des „Julius von Tarent." Lessing nahm herzlichen Antheil an dieser maßvollen, grüblerischen Preisarbeit. „Ich glaube nicht, daß viel erste Stücke jemals besser gewesen." Aus Anlaß der Premiere des „Julius" in Berlin ebnete er dem jungen Autor fürsorglich den Boden; gewöhnlich ein lässiger Correspondent, theilte er dies Mal Ramler, Nicolai, Moses, Engel, Karl Gotthelf Lessing in einer raschen Folge von Briefen sein Vergnügen „über ein solches erstes Stück eines solchen jungen Mannes" mit und bewies durch eine so geflissentliche edle Bestechung der Berliner Theater- Schriftsteller- und Journalistenwelt, wie gern er sich für das Emporkommen frischer Talente mit

aller Kraft einsetze. Durchreisende Litteraten nahm er freundlich auf. In der Pfalz schloß er Freundschaft mit einem echten Vertreter der brausenden Geniezeit, dem Dichter und Maler Müller. Keine Spur von zugeknöpftem Wesen gegen den jungen Mann, der als Faustdichter wie Goethe ein Lieblingsthema Lessings angepackt hatte; Lessing erzählt ihm von seinen faustischen Entwürfen, spielt nichts weniger als den Pächter dieses Gebietes, schreibt artige Briefe und es kostet ihn nichts Grüße an den ungebärdigsten Kraftdramatiker, Klinger, zu bestellen; doch hatte sich ohne Lessings Absicht allmählich ein solcher Nimbus von Unantastbarkeit um ihn verbreitet, daß die dreisten Genies ihr Auge vor seinem „Geierblick" senkten und scheu an ihm vorbeischlichen. Dann heißt es wol, man habe ihm nicht die Cour machen wollen. Halb aus Verlegenheit, halb aus unreifem Hochmuth mied der Leipziger Student Goethe eine Begegnung mit Lessing; er hat ihn nie gesehen. Uns sind von Lessing nur kurze Urtheile über Goethes Anfänge zugegangen, einige unmittelbar, andere durch das trübe Medium unzuverlässiger Berichterstatter. Sieht man näher zu, stellt man sich historisch in das Gewühl des Sturmes und Dranges, bedenkt man die Verschiedenheit der Generationen, so kann bei diesem Verhältnis weder von Unverstand noch von Misgunst die Rede sein. Gerade diejenigen bezeichnen die Beurtheilung Goethes am schärfsten als einen wunden Punkt in Lessings Kritik, die zu jener Zeit laut in das Horn der Götz- und Wertherfeinde gestoßen hätten. Lessing hatte gegen Goethes Erstlinge manches auf dem Herzen; ohne ein Aber hat er keinen gelobt, außer in einer bewegten Stunde die titanischen Trotzverse des „Prometheus." Seine Aber finden stets eine befriedigende Erklärung, und mehrere bestehen zu Recht.

Der Dramaturg Lessing mußte das Geniedrama mit sehr gemischten Empfindungen betrachten, obwol er nur gegen das durchaus Werthlose streng intolerant war und einen „Ugolino", diesen Johannes der Geniedramen, höchst unbefangen gewürdigt hatte. Er rieth Shakespeare zu studiren, nicht zu plündern. Nun erschien „Götz von Berlichingen." Lessing las ihn erst im Februar 1774 und er spricht davon als von einer Erscheinung. Er las auch Schmids Broschüre darüber und er nennt sie ein „Wischiwaschi." Er ließ sich von Karl über die Berliner Aufführung berichten und er spottet nicht über Goethe,

sondern über den Erfolg der neuen Costüme. Er vernahm Ramlers Absicht den Götz von dem Batteuxschen Standpunkt zu kritisiren und er wird zum Vertheidiger des neuen shakespearisch-germanischen Dramas: „Wenn Ramler indeß von diesem Stücke selbst französisch urtheilt, so geschieht ihm schon recht, daß der König auch seine Oden mit den Augen eines Franzosen betrachtet." Aber das unordentliche Durcheinander, die kecke Formlosigkeit des „Götz" mußte den kritischen Theaterfreund ärgern. Riß diese jedes Gesetzes spottende Manier ein, folgten dem Jugendstreich eines Genies die Kolosse und Extremitäten der Aftergenies, seinen urwüchsigen Gestalten die Mondkälber der nächsten Undramatiker, dann stand der Ruin des deutschen Dramas und der deutschen Schauspielkunst vor der Thür. Erkannte doch Schröder einige Jahre nach Lessings Tod Schiller für „das jetzt lebende größte dramatische Talent" und klagte: „Ich hasse das französische Trauerspiel — als Trauerspiel betrachtet — aber ich hasse auch diese regellosen Schauspiele, die Kunst und Geschmack zu Grunde richten. Ich hasse Schillern, daß er wieder eine neue Bahn eröffnet, die der Wind schon verweht hatte." Ganz wol; so ist es in der ersten Linie auf den Götz, diese Umarbeitung einer dramatisirten Geschichte Gottfrieds von Berlichingen, zu beziehen, wenn Lessing mit einer Wendung des Hudibras ärgerlich notirte: „Er füllt Därme mit Sand und verkauft sie für Stricke. Wer? Etwa der Dichter, der den Lebenslauf eines Mannes in Dialogen bringt und das Ding für Drama ausschreit." Und Brandes berichtet: „Herzlich bedauerte er den allmählichen Verfall der echten Komödie; unzuf den war er mit dem seit einiger Zeit zur Mode gewordenen historische.. Schauspiele, der Regellosigkeit und dem ihnen beigemischten Klingklang von Aufzügen, Turnieren, vielfältigen Verwandlungen des Theaters u. dgl. m. und mit Unwillen äußerte er sich über die in manchen Schauspielen dieser Gattung so auffallend vorsätzliche Vernachlässigung in Sprache und Sitten. Dies bezog sich keineswegs auf das eigentlich Charakteristische."

Lessing hat Recht behalten. Gleich der „Clavigo" bezeugte ihm Goethes Einlenken. Und er wird „Goethisch" und „Goethianisch" gewiß noch besser geschieden haben als sein Bruder Karl, der in Berlin nicht bloß für den „Götz" Propaganda machte, sondern auch als Bühnenbearbeiter und Recensent von minderen Geniestücken so eifrig

war, daß Gottholb ihn ermahnte sich nicht mehr mit diesen Leuten abzugeben. Zutreffend stellte er die bürgerlichen Werke der Lenz und Wagner höher als die wilden Misgeburten Klingers mit ihren Tollhäuslern und ihrem Bombast. So einen „Simsone Grisaldo“ vermochte er nicht auszulesen; und der Wiener Schauspieler Müller hörte ihn gegen Klingers Stücke „viel einwenden“. Man erwäge, daß ein unreifer Brausekopf wie Klinger als Theaterdichter mit einer Truppe reiste, welcher ein Hauptactionär des alten Hamburger Unternehmens, Abel Seyler, und die erste Schauspielerin dieser Lessingschen Bühne vorstanden. Seine ganzen Bemühungen schienen in Trümmer zu springen. Die Technik ging aus allen Fugen. Die Prosa sank bei vielen zum Gestammel, die Poesie bei den vornehmsten Talenten zum Knittelvers, ja zu dem Wortschatz und Lautbild des alten Hans Sachs. Ein Jungbrunnen war eröffnet, aber man konnte sich da auch zum Kinde trinken. Der Most gebärdete sich allerdings oft ganz absurd, und nur zu vieles ist als Most verdorben. Reife Männer von tieferer Gelehrsamkeit und überwiegendem Verstand hörten das neubeliebte Gepolter gegen die Wissenschaft an, als ob man die Fenster ihrer Studirstuben mit Steinwürfen zertrümmerte. Wie Lichtenberg die Klopstockschwärmer in Göttingen für die unwissendsten Studenten erklärte, so mochte Lessing gegen die Genies wiederholen, was er gegen die Amorettentändler in seiner Vorrede zum Scultetus geschrieben: in Dichtungen Gelehrsamkeit anzubringen sei ekle Pedanterie beim Mann, beim Jüngling ein Auswuchs, der von einem vollen Kopf zeuge und dem reifenden Geschmack weichen würde; „etwas von diesem Fehler haben zu können, wäre manchem von unsern itzigen jungen Dichtern sehr zu wünschen“. Und klebt an dieser Auffassung der Jugendpoesie unläugbar einiger Staub und Schweiß der Schule, so hatte er doch alles Recht der neuen Genieaesthetik zu zürnen. Da trat ein Klingerscher Held im überlegensten Gefühl seines vollen Herzens vor einen Abguß des Laokoon und sprach den Dulder mitleidig auch darauf an, daß große Männer untersuchten, warum er den Mund öffne. Auf den Sitz seiner kritischen Reform schwang sich die unkritische Revolution. Genie, nicht Schule! wurde das tosende Feldgeschrei. So laut schrieen manche ihr Genie aus, daß ruhigere Zuhörer an dies Genie nicht recht glaubten. „Alles Genie“ schreibt Lessing „haben itz

gewisse Leute in Beschlag genommen, mit welchen ich mich nicht gern auf einem Wege möchte finden lassen", oder er spaßte unter Freunden: „Wer mich ein Genie nennt, dem geb ich ein paar Ohrfeigen, daß er denken soll, es sind vier". Er hatte über das Verhältnis von Genie und Regel die giltigsten, zugleich die bescheidensten Worte gesprochen; jetzt wurde „Mamsell la Règle" blindlings über den Haufen gerannt. Ein unbändiger Naturalismus riß ein. Lessing hatte seine aristotelische Orthodoxie bekannt; nun verhöhnten ungezogene Knaben den Aristoteles wie den blöden Compilator eines schalen Regelbuches. Eine, auch unter Goethes Namen oder als Compagniearbeit laufende dramaturgische Rhapsodie, Lenzens „Anmerkungen über das Theater", schlug dem Faß den Boden aus. Lessing behauptete (11. Nov. 74) das letzte Interesse an theatralischen Dingen zu verlieren: „nicht selten gereichen sie mir zu dem äußersten Ekel. Recht gut; sonst liefe ich wirklich Gefahr, über das theatralische Unwesen (denn wahrlich fängt es nun an, in dieses auszuarten) ärgerlich zu werden und mit Goethen, trotz seinem Genie, worauf er so pocht, anzubinden". Er hätte gegen die Genies Protest erhoben wie Luther gegen die Bilderstürmer.

So machte er 1775 in Leipzig, wie auch Boie erfuhr, kein Hehl aus seinem Ärger über die kecke Verachtung des Aristoteles und die schleuderhafte Dramatik der jüngsten Zeit. Weiße verbreitete derartige Äußerungen mündlich wie schriftlich und legte Lessing dabei seine eigenen Ansichten über Shakespeare und Goethe unter. Selbst zu feig loszuschlagen, kündigte er seinen verstimmten Freunden von der alten Schule einen Feldzug Lessings gegen die „Partei" Herder Goethe Lavater an. Man liest mehr einen frommen Wunsch des Leipziger Bibliothekschreibers als eine ausgesprochene Absicht Lessings. Nicolai prahlte im Xenienstreite gar als großmüthiger Retter Goethes. Er, der Verfasser der „Freuden" Werthers, will es durchgesetzt haben, „daß nicht in Lessings Werken Goethe jetzt als ein Gegenstück zu Klotz erscheint"! Er, Nicolai, habe die Herausgabe „Wertherischer Briefe", nicht bloß gegen den Roman, sondern zugleich gegen die faunische Verachtung Wielands und den ganzen unerträglichen Geniedünkel, widerrathen. Eine verdächtige Behauptung. Über die ungeheuer respectlose Farce „Götter, Helden und Wieland" hat sich Lessing freilich nicht so königlich ergetzt, als der derbe Zelter meint, denn er war

Wielands ehrlicher Freund geworden und stimmte den Urtheilen seines Bruders Karl über die burschikose Parodie der „Alceste" keineswegs zu. Er sah in Goethes naturalistischer Schaustellung der euripideischen Figuren eine gefährlichere Verkennung der Antike als in Wielands verzärtelnder Nachbildung. Ein glaubwürdiger Zeuge berichtet aus Lessings Munde das unwirsche und einseitige Urtheil: Goethe habe in seiner Posse nur bewiesen „daß er noch viel weiter als Wieland entfernt sei den Euripides zu verstehen. Goethes Ideen darüber seien der klarste Unsinn, wahrhaft tolles Zeug. Es sei unverantwortlich von Wieland, daß er dieses damals nicht ins Licht gestellt habe". Dieser Hader sollte sich jedoch ohne einen Federkrieg ausgleichen. Bei Lebzeiten Lessings unternahm der Dichter des „Götz" im Stillen eine harmonische Wiederbelebung antiker Gebilde in „Iphigenie", und leise Anklänge an jene ehedem so übermüthig ausgehöhnte „Alceste" mußten den gutmüthigen Wieland vollends wie ein Widerruf versöhnen. Den Jüngling hatte aus der Ferne niemand richtig beurtheilen können. Er erkannte ausdrücklich Lessing und Wieland als die berufenen Richter über sich an. Er rang von Anbeginn nicht nur nach charakteristischer Kraft, sondern auch nach stiller Anmuth. Er betete nicht nur zu dem Gothiker Erwin, sondern auch zu Winckelmann. Er bewunderte nicht nur die „Minna", sondern befestigte sich auch in den maßvollen Lehren des „Laokoon" und sah mit heller Freude das häßliche Todtengerippe vor dem Archäologen Lessing verschwinden. Während er den zügellosen Sturm und Drang allmählich austrieb, entfernte sich Lessing aus dem engen Cirkel seiner „nur gedachten Emilia Galotti" und näherte sich den freieren Kreisen des „Nathan". Beide Männer würden sich bei aller Verschiedenheit der Naturen und Interessen doch künstlerisch und menschlich gefunden haben. Ja, es währt nicht lange, so steht Goethe den letzten und größten Ausläufern des Geniedramas noch erzürnter gegenüber, als Lessing seinem maßlosen „Götz". Schillers ungeheure Würfe waren ihm verhaßt, „weil ein kraftvolles, aber unreifes Talent gerade die ethischen und theatralischen Paradoxen, von denen ich mich zu reinigen bestrebt, recht im vollen, hinreißenden Strome über das Vaterland ausgegossen hatte".

Eigenthümlich steht es um Lessings Verhältnis zu den „Leiden des jungen Werthers". Er war ein starker, verstandesklarer Mann, als

durch die Jugend jene fieberhafte Erregung ansteckend lief, welche Goethe in seinem Roman wie einen Krankheitsstoff und doch so künstlerisch ausschied. Lessing, der Erfinder des Wortes „empfindsam", wußte wenig von der Sache. Die Überherrschaft des ausschweifenden Gefühls verdroß ihn. Sein Ideal hieß Thätigkeit, nicht Schwärmerei, und er war, so wie er einmal höchst bezeichnend von der „unterrichtenden und gefühlvollen Stunde" durch Jacobis „Woldemar" spricht, während der Lectüre der Goetheschen Gefühlspoesie einer unbefangenen Hingabe nicht fähig. Dennoch ist sein aesthetisches Urtheil sehr anerkennend, wie der oft citirte und oft misverstandene Brief an Eschenburg (26. Oct. 74) beweist: „Haben Sie tausend Dank für das Vergnügen, welches Sie mir durch Mittheilung des Goethischen Romans gemacht haben. Ich schicke ihn noch einen Tag früher zurück, damit auch Andere dieses Vergnügen je eher je lieber genießen können". Diesem kurzen, ungewöhnlich beifälligen Proömium folgt Lessings Aber mit eingehenderer Begründung:

„Wenn aber ein so warmes Product nicht mehr Unheil als Gutes stiften soll: meinen Sie nicht, daß es noch eine andere Art Schlußrede haben müßte? Ein paar Winke hinterher, wie Werther zu einem so abenteuerlichen Charakter gekommen; wie ein andrer Jüngling, dem die Natur eine ähnliche Anlage gegeben, sich dafür zu bewahren habe. Denn ein solcher dürfte die poetische Schönheit leicht für die moralische nehmen und glauben, daß Der gut gewesen sein müsse, der unsere Theilnehmung so stark beschäftiget. Und das war er doch wahrlich nicht; ja, wenn unsers Jerusalems Geist völlig in dieser Lage gewesen wäre, so müßte ich ihn fast — verachten. Glauben Sie wol, daß ein römischer oder griechischer Jüngling sich so und darum das Leben genommen? Gewiß nicht. Die wußten sich vor der Schwärmerei der Liebe ganz anders zu sichern; und zu Sokrates Zeiten würde man eine solche ἐξ ἔρωτος κατοχή, welche τὶ τολμᾶν παρὰ φύσιν antreibt, nur kaum einem Mädelchen verziehen haben. Solche kleingroße, verächtlich schätzbare Originale hervorzubringen, war nur der christlichen Erziehung vorbehalten, die ein körperliches Bedürfnis so schön in eine geistige Vollkommenheit zu verwandeln weiß. Also, lieber Goethe, noch ein Capitelchen zum Schlusse; und je cynischer je besser."

Zweierlei vergällte ihm die Freude. Erstens die Furcht vor einem

üblen Einfluß auf die Jugend, der Goethe selbst in falscher Nachgiebigkeit gegen die moralisirende Kritik zurief: Sei ein Mann und folge mir nicht nach! Es ist leicht Lessing zu erwidern, daß ein Poet nicht nur imponirende gesunde Männlichkeit darzustellen hat und daß die moderne Dichtung die Liebe nicht nach den Normen der Antike schildern wird. So stark aber springt Lessings antiromantische Lebensanschauung aus seiner Kritik heraus, daß kein Mensch dieses eigenthümliche Bekenntnis anders wünschen möchte. Er spricht unumwunden im Sinne der Marathonkämpfer und der perikleischen Griechen, denn einen Haimon sollte man ja nicht wider ihn ins Feld führen, als falle des Kreon Sohn wie ein Werther. Den Dichtern der classischen Zeit galt heftige Liebe als Krankheit, δυσέρως oder Misliebe, und wenn sie wie bei dem einreißenden Raffinement des Euripides die Frau heftig entbrennen ließen, so gaben sie dem Jüngling eine spröde Haltung. Antike Überzeugung und Goethe-Werthers krankes Herzchen — es waren getrennte Welten. Mit einem behaglichen Paroxoron schließt Lessing ab. Wir beklagen nicht, daß sein cynisches Capitelchen in dramatischer Form, „Werther der Bessere", in den ersten sehr unbedeutenden Anfängen stecken blieb und daß er die Gelegenheit dem Ideal der Empfindsamkeit das Ideal der vita activa entgegenzustellen erst später aufs würdigste ergriff. Nur im Vorbeigehen und ohne Goethe zu nennen stichelte er wol auf Werthers Mitleid mit den armen Würmchen, denen in dem ungeheuren Grab Natur jeder Menschenschritt den Tod bringe, und fragte in einer theologischen Schrift, ob man deshalb lieber sterben als sich bewegen solle, weil jede Bewegung im Physischen entwickle und zerstöre. Ein Gegner des Werther- und Siegwartfiebers, nahm er Goethes Dichtung an hervorragender Stelle seiner Pamphlete in Schutz gegen den geistlichen Fanatismus Goezes. „Heute ein Dichter, morgen ein Königsmörder. Clement, Ravaillac, Damiens sind nicht in den Beichtstühlen, sondern auf dem Parnasse gebildet" spöttelt er bissig; hatte doch Goeze gezetert: „Schriften von der Art, wie die Leiden des jungen Werthers sind, können Mütter von Clements, Chatels, Ravaillacs und Damiens werden." Kurz, er ging auch in der moralischen Beurtheilung des nun einmal von keiner Seite rein aesthetisch angesehenen Buches seinen eigenen Weg und widersprach nach links und rechts.

Zweitens beirrte seinen Genuß der Hinblick auf ein Modell

Werthers, den jungen Jerusalem, dem die größten Vertreter zweier Schriftstellerepochen so contrastirende litterarische Denkmäler errichtet haben, eines weithin glänzend und weltberühmt, das andere schmucklos und versteckt. Karl Wilhelm Jerusalem, Sohn des bekannten braunschweigischen Theologen, war im Sommer 1770 Assessor in Wolfenbüttel und während des an der dortigen Justizkanzlei verbrachten Jahres durch Vermittelung der Leibnizschen Philosophie rasch Lessings Freund geworden. Als nun alle Welt schrie: Goethes Roman ist die Geschichte des jungen Jerusalem, als die leidigen Berichtiger intime Privatverhältnisse auf den Markt trugen, als Lessing selbst während der Lectüre des Romans, wie der Brief an Eschenburg lehrt, so irr an seinem Leibnizianer wurde, da zog er einige handschriftliche Aufsätze Jerusalems hervor, die von jenem Sommer her ihm und Eschenburg, dem Correspondenten des Wetzlarer Secretärs, verblieben waren, betrachtete darin seinen Jerusalem und fand wieder, „daß sie viel Gutes enthalten". Jerusalem hatte sie im Verkehr mit Lessing, angeregt durch das Studium des Mendelssohnschen „Phaedon", geschrieben als ein Bekenntnis seines Determinismus. Den Leuten, die Jerusalem und Werther identificirten, dem Dichter, der den Anlaß dazu gegeben, wollte Lessing durch diese Papiere den wahren Jerusalem als einen ernsten Denker und Sprößling der Aufklärungszeit vor Augen stellen und sagen: ich kannte ihn besser, denn einen Werther hätte ich im Leben verachtet. Er hatte ihn aber nur halb gekannt; noch einseitiger freilich Goethe, mehr aus fremden Schilderungen als aus flüchtigen Begegnungen. Jerusalem war in „Seccopolis" Wetzlar menschenscheu, verbittert und durch eine grillige Liebe gequält. Er ging den Studentenspäßen der Rittertafel aus dem Weg und hielt Goethe für einen geckenhaften Journalisten. Hochmüthig und von scharfer Zunge, schnöd aburtheilend und lau anerkennend, sprach der unjugendliche Jüngling seine unerquicklichen Ansichten über die Narretheien der reimenden „Genies" zu Wetzlar aus, strich einsam umher und klagte in Briefen nach Braunschweig sehr sarkastisch über seine unselige Stellung und die Tagesarbeit für die Ratten des Archivs. Er war kein Schwärmer, sondern unter dem Druck vorhandener und eingebildeter Leiden wurde er aus einem kühlen Partner philosophischer Gespräche ein selbstquälerischer Hypochonder, verzweifelnd an der Philosophie, die seine Fragen

nicht löste, an dem Leben und den Menschen, die ihn ärgerten, an der Liebe, die seiner zerrissenen Stimmung Gift statt Balsam bot. Lange hatte er über den Selbstmord disputirt, bevor er ihn ausführte. Eine Apologie des Selbstmordes war sein letztes Schreiben. „Emilia Galotti", wie der Roman wahrheitsgetreu erzählt, lag auf seinem Tisch.

Als Lessing nach den Worten der Elise Reimarus „größtentheils Goethen zum Trotze sich verbunden geachtet, Jerusalems echte Geistesgestalt in seinen philosophischen Abhandlungen vorzulegen" — wir meinen unmittelbar nach der Lectüre des „Werther" — hatte ihm die Erinnerung den Todten verklärt. Es ist nicht allein aus äußeren Gründen abzuleiten, daß die schon in den Meßkatalogen des Frühjahres 1775 angekündigte Herausgabe erst Ostern 1776 erfolgte. Die kluge Elise hatte ganz Recht: das Urtheil der Menge werde nur noch mehr verwirrt, „insofern Jerusalem immer erschossen bleibt." Lessings Briefe zeigen, daß ihm das Feld immer unbequemer wurde und er schließlich einen anständigen Rückzug nehmen wollte. Seine Publication blieb allerdings einzig und allein eine Antwort auf den „Werther", aber als Ergänzung, nicht zur Abwehr. Was Weiße von Lessing gehört zu haben vorgiebt, daß dieser Goethen in einer Vorrede derb die Wahrheit sagen wolle, trifft gar nicht zu; auch hielt Lessing, als er diese Vorrede und den für seine eigene Philosophie so bedeutsamen Epilog schrieb, weder den wahren jungen Jerusalem schlechtweg für einen kalten Philosophen, noch den poetisirten Jerusalem Goethes schlechtweg für einen empfindsamen Narren. Die Annahme wird nicht zu gewagt sein, daß Lessing aus manchen Berichten sowie aus den Wetzlarer Briefen eine objective Krankheitsgeschichte gewonnen hatte. Nun erklärt er schön von der Doppelnatur oder richtiger von den verschiedenen Spiegelungen dieser Natur, der er zuviel Kühle und Goethe — immer nach damaliger Ansicht des Romans — zuviel Wärme gegeben:

Was ihm den Freund in Jahr und Tag so werth machte, „war die Neigung zu deutlicher Erkenntnis; das Talent, die Wahrheit bis in ihre letzte Schlupfwinkel zu verfolgen. Es war der Geist der kalten Betrachtung. Aber ein warmer Geist, und so viel schätzbarer; der sich nicht abschrecken ließ, wenn ihm die Wahrheit auf seinen Verfolgungen öfters entwischte." Lessing will den übrigen Freunden alles glauben, was sie von Jerusalem erzählen; „aber warum wollen einige von ihnen

mir nicht glauben? daß dieser feurige Geist nicht immer sprühete und loderte, sondern unter ruhiger und lauer Asche auch wieder Nahrung an sich zog; daß dieses immer beschäftigte Herz nicht zum Nachtheil seiner höheren Kräfte beschäftiget war; und daß diesen Kopf eben so wenig Licht ohne Wärme, als Wärme ohne Licht befriedigten." Nicht um den Jerusalem-Werther zu verläugnen, sondern ausdrücklich um „sein Bild völlig zu ründen", legte er einem kleineren Leserkreise diese scharfsinnigen, planen Aufsätze vor, worin Jerusalem einmal sagt: der von den Leidenschaften hingerissene Mensch werde sich nicht strafwürdig finden, aber er werde sich verachten. Und nicht bloß gegen den angekränkelten Kunstenthusiasmus Werthers, der in den Regeln die Zerstörung jedes wahren Naturgefühls und Ausdruckes sah, sondern gegen die gesammte Genieaesthetik richtet sich in der Vorrede der unantastbare Protest des Hamburger Dramaturgen und des Wolfenbüttler Dramatikers:

„Das Ermattende, Abzehrende, Entnervende, womit kränkelnde oder um ihre Gesundheit allzubesorgte Geister diese Art von Untersuchung, diese Entwickelung unserer Gefühle, diese Zergliederung des Schönen, so gern verschreien, war ihm nicht im mindesten fürchterlich. Vollends die Entbehrlichkeit eines solchen Geschäfts dem jungen Genie predigen, ihm Verachtung dagegen einflößen, weil ein zu voreiliger Kunstrichter dann und wann crude Regeln daraus abstrahiret, schien ihm eine sehr misliche Sache zu sein. Und wie sollte es nicht? Man hintergeht, oder ward selbst hintergangen, wenn man die Regeln sich als Gesetze denket, die unumgänglich befolgt sein wollen; da sie weiter nichts als guter Rath sind, den man ja wol anhören kann. Wer läugnet, daß auch ohne sie das Genie gut arbeitet? aber ob es mit ihnen nicht besser gearbeitet hätte? Es schöpfe immer nur aus sich selbst, aber es wisse doch wenigstens, was es schöpft. Das Studium des menschlichen Gerippes macht freilich nicht den Maler: aber die Versäumung desselben wird sich an dem Coloristen schon rächen."

Beilage. „Emilia Galotti" und Bandello.

Das Manuscript zu vorstehendem Capitel war längst in die Druckerei gewandert, als mich ein litterarisches Gespräch mit B. Litz-

mann antrieb die Novelle des Matteo Bandello, welche zuerst 1554 erschienen und auch eine wichtige Fundgrube für Shakespeare geworden sind, auf ihre etwaigen Beziehungen zur „Emilia Galotti" hin durchzugehen. Ich zweifle nunmehr nicht daran, daß Lessing einer Novelle des Italieners gleich bei der ersten Modernisirung der „Virginia" zahlreiche Motive seiner neu gestalteten italienischen Fabel und daß er einer andern in eben so freier Weise Töne für die berühmte Tirade der Orsina abgelauscht hat. Die Nummer 2,37 ergiebt mit ihrem ersten Wort Galottis Vornamen Odoardo, der natürlich nicht von dem komischen Alten der Wiener Posse geborgt sein kann. König Odoardo III. von England verliebt sich auf einem Feldzug in die schöne und keusche Gräfin Alix, die bald darauf nach dem Tod ihres Gatten das väterliche Haus zu London bezieht. Seine Leidenschaft wächst. Er weiht einen Kammerdiener — wie Hettore seinen Kammerherrn — ein, beobachtet mit ihm alle Schritte der Gräfin, folgt ihr bis in die Kirche wie Lessings Prinz, und sie, die immer den „leidigen Ton seiner Seufzer im Ohr hatte", wagt es kaum mehr auszugehen. Gegen den Rath des Dieners beschließt Odoardo den Vater der Alix, Graf Ricciardo von Warwick, für sich zu gewinnen, einen „Mann von sehr tapferer Art und in der Kriegskunst berühmt". Er ruft ihn zu sich und überschüttet ihn mit langathmigen, leidenschaftlichen, zugleich respectvollen Reden, bis er endlich als das Ziel seiner glühenden Wünsche bezeichnet: la vostra Alix. Der Graf soll auf ein mit des Königs Unterschrift versehenes Blatt jede Forderung setzen, die ihm beliebt. Entrüstet über eine so disonesta domanda, läßt sich Ricciardo nach weiteren mündlichen und schriftlichen Verhandlungen dennoch dazu herbei, der Tochter Odoardos Begehr kund zu thun und gegen sein Herz ein Opfer ihrer Tugend zu verlangen. Sie aber — und man hört die Emilia des letzten Actes — antwortet: Ditemi, padre, che onore sarebbe il vostro, se io cosa meno che onesta operassi, quando per la città o a corte ve n'andate, che ovunque vi occorresse passare, udiste dal volgo dire: ecco il padre della tale, ecco chi per aver venduto la figliuola di grado e ricchezze è cresciuto. Der Vater, der in unserer Novelle eine recht schwankende Figur spielt, freut sich dieser Gesinnung, meldet dem König, er habe Alix bitten, nicht zwingen können, und verläßt mit seinen Söhnen

die Stadt, in welcher so Mutter und Tochter allein zurückbleiben. Der König verzehrt sich in fiebernder Aufregung. Er besitzt eine Villa an der Themse; der Weg dahin führt am Hause der Alix vorbei, die sich aber stets verbirgt, wenn Odoardo passirt. Ganz England schilt ihre Sprödigkeit. Einige Herren stecken sich hinter die Mutter, auf die es doch — man denke an Marinellis Worte über die „Schwiegermama eines Fürsten" — einigen Eindruck macht: se la figliuola diveniva del Re amica, che ella sarebbe la prima donna e baronessa dell' isola. Sie redet vergebens der Tochter zu. Odoardo spricht mit jedermann nur von seiner Leidenschaft. Seine Umgebung — cortegiani, adulatori, ed uomini di poco giudizio e pessima natura — hetzen gegen die gräfliche Familie. Die Mehrheit räth ihm Alix zu rauben; andere empfehlen eine minder gewaltsame Entführung. So schickt der König seinen Kammerdiener zur Gräfin Mutter, wie Lessings Kammerherr das Haus Galotti aufsucht. Der Vertraute hält eine höfliche, aber in Drohungen auslaufende Rede. Die Mutter verspricht unter Thränen, auf Alix einzuwirken. Ein Starrkrampf unterbricht ihre langen vorwurfsvollen Mahnungen in dem Gemach der Alix, die sich endlich gelassen bereit erklärt ihr zum König zu folgen. So fahren sie im Boot nach jenem Lustschloß. Freudig überrascht empfängt sie der Kammerdiener und geleitet sie in den Garten, wo der traurige König, in Gedanken der Alix Bild umfangend, sitzt und bei ihrem Anblick im Paradies zu weilen glaubt, während Alix die Hölle fühlt. Odoardo führt sie an der Hand in die Gemächer und dann von der Mutter und den Zofen hinweg in ein Zimmerchen, dessen Ausgang er abschließt. Nun aber richtet sie eine sehr eindringliche Ansprache an ihn: er soll ihr die Erfüllung einer Bitte zuschwören. Er thuts. Sie dankt ihm knieend, zieht ein Messer aus dem Gewand und stellt in einer großen Rede gegen seine Wollust die Alternative: Schonung oder Selbstmord. Was folgt, hat gar nichts mit Lessing gemein: Odoardo bittet Alix bewundernd um einen keuschen Kuß, öffnet die Thür, ruft auch die ersten Würdenträger herbei und kündigt seine Vermählung mit der keuschen Schönen an.

Bandello 1,42: Im spanischen Valenza verläßt der vornehme Didaco Centiglia seine Geliebte Violante, ein schönes Mädchen niedriger Herkunft, das er (molto eloquente e bel parlatore) auf

keine Weise als durch eine heilige Eheschließung hat gewinnen können. Diese Heirat blieb auf seinen Wunsch vorderhand geheim. Nach einem Jahr wendet er sich, sei es aus Scham über Violantes Rang, sei es aus Übersättigung, einem Fräulein aus einem der ersten Geschlechter zu. Violante überläßt sich einer maßlosen Verzweiflung, bis sie mit ihrer treuen Amme einen furchtbaren Racheplan schmiedet und den Treulosen bald nach seiner neuen Hochzeit nachts scheinbar liebevoll herbeilockt, ihn im Schlaf fesselt und unter furchtbaren Ausbrüchen eifersüchtiger Wuth, unter leidenschaftlichen Apostrophen an die Zunge, die Finger u. s. w. Glied für Glied verstümmelt. Man höre eine Probe dieser zärtlich-grausen Beredsamkeit: io non so, occhi ladri, che degli occhi miei siete qualche tempo stati tiranni, ciò che di voi mi dica. Voi mi mostrate, quando io vi mirava, nna infinita pietà, un immenso amore, un ardentissimo desiderio di sempre compiacermi. Ove son quelle false lagrimette che per amor mio mi deste ad intendere che avevate sparse? Quante fiate vi sforzaste voi a farmi credere che altra beltà che la mia non miravate, che altra leggiadria non era possibile a vedere, che a par della mia fosse, e che in me, come nello specchio d'ogni gentilezza, d'ogni bel costume, e di quanta mai grazia fu in donna, vi specchiavate? Si oscnri questo falso lume. Und nun: questo dicendo, tutti due gli occhi gli accecò, acciò che mai più non veggia la lnce del sole. Nè di questo contenta, poichè qnalche altra parte del corpo, che per onestà mi taccio, gli recise, e quasi per ogni membro dell' infelicissimo cavaliere ebbe i suoi taglienti ferri adoperati, al cuore si rivolse. Das falsche Herz! Und aus ihrer Wuth spricht doch immer noch die alte, so schmählich betrogene Liebe. Endlich bohrt sie drei Mal das blutige Messer bis ans Heft mitten in sein Herz. Diese „tragische Geschichte" des Bandello mag zusammen mit Motiven der alten „Bakchai" Orsinas schaudervolle Vision von der Zerfleischung des Verräthers inspirirt haben.

Drittes Buch.

Wolfenbüttel.

I. Capitel. Der Bibliothekar. Frau Eva.

„Freilich ist der Schauplatz für einen solchen ἐπιδείκτην zu klein und zu enge.“ Reiske, Mai 1772.

„Ich wollte es auch einmal so gut haben wie andere Menschen. Aber es ist mir schlecht bekommen.“ 31 XII 1777.

In den Tagen, da sich Lessing nach langem Hinziehen endlich zur Vereinigung mit seiner „verlobten Braut“, der altberühmten Bibliotheca Guelferbytana, anschickte, schrieb der liebenswürdige Schöpfer dieses Bundes, Ebert, an einen gemeinsamen Freund: „Welch eine Freude es für mich sein müsse, daß Herr Lessing zu uns kömmt, das können Sie sich leicht vorstellen. Und es muß mir um so viel angenehmer sein, da ich mir vielleicht schmeicheln darf, daß ich etwas dazu beigetragen habe. Schon seit einigen Jahren hatte ich es mir zur Pflicht gemacht, unsern vortrefflichen Erbprinzen, wie mit andern verdienten Männern und großen Genien unter unsern Landsleuten, so auch vornehmlich mit L. in Bekanntschaft zu bringen. Er wünschte ihn immer persönlich kennen zu lernen, um ihn in unser Land zu ziehen. Aber dazu konnte ich ihm keine Hoffnung machen, weil ich wußte, wie sehr sich L. vor allen Fesseln und allem, was einem Amte ähnlich sah, scheute. Das einzige Amt, was sich noch für ihn zu schicken schien, und wovon ich glaubte, daß er es auch nicht ausschlagen werde, war ein Bibliothekariat. Ich wünschte also, daß das in Wolfenbüttel ledig sein möchte. Ich äußerte meinen Wunsch auch ein paar Mal gegen ihn selbst, wenn ich ihn in Hamburg besuchte;

und ich merkte wol, daß es ihm nicht ganz zuwider sein würde, wenn er erfüllt werden könnte."

Nun war der Wunsch erfüllt. Lessing sah die Verwaltung und Verwerthung von Bücherschätzen in seine Hand gegeben, deren außerordentliche Reize schon der unstete Reisende vor vierzehn Jahren empfunden hatte. Nach kurzem Aufenthalt zu Braunschweig traf Lessing am 4. Mai 1770 in Wolfenbüttel ein, und am 7. übergab ihm im Beisein des von der Leitung zurücktretenden Klosterrathes Hugo und des Personals einer der vornehmsten und tüchtigsten Beamten Braunschweigs das neue Amt. Mit ernster Bewegung mag Lessing Erbhuldigung und Diensteid geleistet haben, als er, schon im zweiundvierzigsten Lebensjahre stehend, so zum ersten Male seine Kraft einem Staate verschrieb. Aber er sah sich mit Vollmachten ausgestattet, die rein persönliche Auszeichnungen waren. Die Vacanz war eigens für ihn geschaffen worden durch eine Liberalität des Erbprinzen, deren Fülle der Empfänger dankbar, fast überschwänglich anerkannte. Das Ausmaß der Amtsgeschäfte sollte lediglich ihm überlassen bleiben. Es war der ausgesprochene Wille seines hohen Gönners, daß Lessing mehr die Bibliothek, als daß die Bibliothek Lessingen nutzen sollte, aber das Eine mußte aus dem Andern folgen. Lessing fand die Stelle wie von jeher für sich geschaffen. Auch schienen ihm die äußeren Bedingungen seiner neuen Existenz vollauf zu genügen: das für damalige Verhältnisse recht ansehnliche, ihm schon seit dem Januar zufließende Jahreseinkommen betrug anfangs 600 Thaler, nicht gerechnet die freie Wohnung und andere Vergünstigungen. Seine ersten Briefe athmen eitel Zufriedenheit. In Wolfenbüttel stille Zwiesprach mit raren Büchern und neuzuentdeckenden Handschriften; im nahen Braunschweig ein reger, Geist und Gemüth erfrischender Verkehr mit trefflichen Männern — beides zusammen sollte wol die unabweislichen Bedürfnisse stillen, welche Lessing zwischen Büchern und Menschen allzeit gefühlt hatte. Wenn er von einem heiteren Symposion heimfuhr oder ein frischer Fund ihm geglückt war, hoffte er trotz dem Gegensatz seines gewöhnlichen neuen Stilllebens zu der Bewegung des Hamburger Kreises in Wolfenbüttel recht glücklich zu werden. Still war es allerdings in dem heruntergekommenen, weltfremden, wie ausgestorbenen Städtchen an der Oker, sehr still, und schmal und öde war die Bahn,

die er alltäglich mit einer sein Naturell bald empörenden Regelmäßigkeit zu beschreiben hatte: vom Schloß in die Bibliothek, von der Bibliothek ins Schloß, das „verwünschte", „große verlassene Schloß", wo er „ganz allein" eine weitläufige unwirthliche Zimmerflucht oben im dritten Stockwerk bewohnte. Ein breiter Wassergraben trennte die frostige Behausung vollends von der ganzen übrigen Welt. Vor dieser Scheide zopfige allegorische Figuren aus gemeinem Sandstein, aber keine Menschen. Gras aufsprießend zwischen den Steinen des großen Platzes, dessen linke Seite eben das Schloß einnimmt; zur rechten erhebt sich das stattliche Zeughaus, während rückwärts Bibliothek und Nebenhäuser den Abschluß bilden und in anderer Richtung, aber entfernter, die hohe barocke Schloßkirche Lessings Blick anzog, wenn er aus seiner „Burg" auslugte. Er sah die Denkmäler entschwundener Zeiten, wo Stadt und Veste Wolfenbüttel der sichere und zugleich glänzende Herrschersitz des stolzen Welfenzweiges gewesen war, ein Bollwerk gegen die freie Reformation der braunschweigischen Nachbarn, ein Schauplatz edler und niedriger Fürstenlust. Seitdem der regierende Herzog Karl 1754 mit dem Hofe für immer in das kräftig emporgediehene Braunschweig verzogen und die wolhabenderen Einwohner Wolfenbüttels fast ausnahmslos der scheidenden Sonne gefolgt waren, stand in diesem friedhofstillen Aufenthalt von Ackerbürgern und etlichen Beamten die große Architektur der Vorzeit wie verloren und vergessen, und Lessings verwünschtes Schloß mochte den einsamen Bewohner leicht wie ein verwunschenes anmuthen. In einsamen Nächten stiegen träumerische Sterne der Erinnerung auf und lockten rückwärts in die Hallen der Vergangenheit; aber auch wer am hellen Tage dem alten vielgeprüften Bau seine Geschichte abfragte, erfuhr von den Steinen bunte Episoden aus dem Leben eines durch Fehler und Vorzüge hervorstechenden Fürstenhauses.

Hier hatte Heinrich, Luthers vielgeschmähter „Hanswurst", den die evangelischen Widersacher nah und fern den „argen Heinze" oder den höllischen „Lycaon" schalten, im starren, gewaltthätigen Welfentrotz seinem Kaiser die Treue und der protestantischen Revolution Braunschweigs ungestüm Widerpart gehalten. Hier, wo nun Lessing philosophirte, war vielleicht auch der flüchtige Pantheist Giordano Bruno, dessen Weltanschauung eben 1770 Goethe jugendlich begeistert ahnte,

aus seinem Asyl Helmstedt zur Danksagung erschienen, und hier, wo nun kein Gelage mehr lärmte, hatte sich der fahrende Zecher Hans von Schweinichen einen derben Rausch getrunken ohne damit das Decorum der groben Zeit zu verletzen. Das heiße Blut der Welfen war hier in manchen unvergessenen Liebesabenteuern aufgelodert. Ihrer Freude am Glanz verdankte Wolfenbüttel schon seit den letzten Decennien des sechzehnten Jahrhunderts seine baulichen Zierden. Heinrich Julius, der Freund des stillen kaiserlichen Sternsehers zu Prag, zeigte sich allen Künsten hold: in Braunschweig kann man ein von ihm dilettantisch gepinseltes Landschäftchen betrachten; er besoldete, mit dem Hessen wetteifernd, die vorzüglichste englische Wandertruppe und ließ, geschult an ihrer lustigen und grausigen Art, an der niedersächsischen Komödie und an den lateinischen Dramen des keck profanen Nicodemus Frischlin, der kurze Zeit dem Braunschweiger Martineum als Rector vorstand, seine keuschen Frauen und grotesken Maulhelden, seine tragikomischen Ehehändel, Lügenpossen und blutigen Trauerspiele über die Bretter gehen, den ausgesponnenen hochdeutschen Dialog gern durch plattdeutsche und andre mundartliche Einlagen würzend. Dann fand in den auch für Braunschweig und Wolfenbüttel verhängnißvollen Nöthen des großen Krieges die Sorge um vaterländisches Wesen und um die Reinheit der uralten Heldensprache an allen mitteldeutschen Höfen eine Stätte. Ferdinand Albrecht trat der fruchtbringenden Gesellschaft bei. Herzog August war der gelehrteste Regent Europas. Aber der fürstliche Schüler des gelehrten Sprachmeisters Schottel warf sich in eine andere übermächtige Zeitströmung. Das Pariser Alamode überflutete ein höfisches Gebiet, dessen Herrscher stets auf eine prunkende selbstbewußte Repräsentation großen Werth gelegt und ihre Begierden selten gezügelt hatten. Anton Ulrich promenirte als räthselnder Dichter vaster Romane, die gleich seinen geistlichen Liedern lange beliebt blieben, auf schäferlichen und pseudohistorischen Pfaden, indem er die Phantasie seines Publicums durch eine wirre Handlungsfülle sättigte und von zart ausgemalten christlichen Leiden zu überladenen Ohrenschmäusen und blendenden Augenweiden fortsprang. Geschworener Liebhaber des französischen Hof- und Kunststiles, setzte dieser reichbegabte Fürst verschwenderisch Fest auf Fest in Scene, gründete eine wälsche Oper und schuf, ein Louis XIV. in Miniatur, aus dem Landsitz Salzdahlum ein

kleines deutsches Versailles, dem weder steife Gartenanlagen mit Springbrunnen und steinernen Allegorien noch werthvolle Gemälde und eine niedliche Bühne fehlten. Braunschweig erhielt ein großes Theater, und in Wolfenbüttel wanderte die Bibliothek aus einem unwürdigen Stall in einen prachtvollen Neubau. Es war eine üppige Zeit in und um Wolfenbüttel. Auch die Schüler des Martineums mußten in halbdramatischen schwülstigen Huldigungen für die herzogliche Familie dem Geschmack des hohen Herren opfern, dessen souveräner Eigenwille den echten Welfen zeigte. Er entfrembete sich als Katholik dem schwer erkämpften Protestantismus seines Landes und vergiftete die blühende Jugend einer braunschweigischen Prinzessin durch jesuitische Seelenfolterung um seinem Hause den Glanz einer kaiserlichen Mariage zu gewinnen. Aus dieser Ehe ging Maria Theresia hervor, und so waren Lessings Herren mit den führenden Regentengeschlechtern Deutschlands eng verwandt. Auch ein trauriges Stück Kirchengeschichte hatte sich damals im Wolfenbüttler Schloß abgespielt, interessant genug für den neuen forschenden und reformlustigen Bewohner, hier einer kurzen Erwähnung wol werth. Im siebzehnten Jahrhundert war die Landesuniversität Helmstedt durch Georg Calixt und seinen Anhang ein Hort edler Unionsbestrebungen gegen das herrische Lutherthum gewesen und als bestgehaßte deutsche Hochschule von ihrer Regierung gegen die wüthenden Calov beschützt worden, die heimlich und offen wider solchen Kryptokatholicismus und -calvinismus zeterten. Calixt wollte nicht, daß eine habernde Theologie die Gemeinschaft der Kirche zerreiße und ihr vor Muhammedanern und Juden die Schmach des Unfriedens auflade, sondern daß der uralten ersten apostolischen Kirche aus ihren Symbolen erhellender Consens gewahrt werde, daß man die Mishelligkeiten der religiösen Spaltung durch Nachgiebigkeit in allen Nebendingen thunlichst mildere und durch gute Gedanken, Worte und Werke nach dem Himmelreich trachte. Dieser milde Synkretismus, mit dem Lessing schon zu Wittenberg bei der knappen Rettung des Ineptus religiosus zu schaffen gehabt, war im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts einer feigen, dehnbaren, rabulistischen Theologie gewichen, die ohne jesuitische Feinheit auf Befehl dies oder jenes bewies und ihr Mäntelchen nach dem Hofwind hängte. Auch diese Zeiten, wo in Lessings Burg unentwegte Lutheraner den landesherrlichen Zumuthungen

tapfer widerstanden und gefügigere Priester diesen Wünschen gegenüber alles Protestiren verlernt hatten, waren vorbei. Am Hofe waltete moderne Bildung, die Geistlichkeit bekannte sich zur altersschwachen Orthodoxie oder zu einer maßvoll vermittelnden Aufklärung, die Universität Helmstedt hatte überhaupt ihre Rolle ausgespielt. Kein hervorragender Mann lockte Lessing hinüber; er hat weder diesen sinkenden Bildungsort noch das verödete Lustschloß Salzdahlum, wohin doch Goethen ein Everdingen zog, von Wolfenbüttel aus aufgesucht.

Es stand in der Macht des Herzogshauses durch Verlegung der Hochschule in das mit gelehrten Schätzen so reich versehene Wolfenbüttel aus der alten und der neuen Residenz einen Complex zu schaffen, der guten Stadt Weimar-Jena vergleichbar. Man hatte eine andere Gründung für das geistige Leben des in seinem Unterrichtswesen wolverwalteten Landes vorgezogen. So hauste denn Lessing als der einzige Gelehrte in Wolfenbüttel. Auch ein philosophischer Geist wie der junge Assessor Jerusalem war nur ein seltener und flüchtiger Gast. „Ich komme hier zu keinem Menschen und nie von meiner Stube, als wenn ich auf die Bibliothek gehe", meldete Lessing nach einem Jahre von seinem einförmigen Leben. Die Honoratioren Wolfenbüttels konnten ihm nichts geben, wie ehrenvoll sie den berühmten neuen Bibliothekar auch empfingen. Da schrieb in der ersten Woche der Lessingschen Amtsführung ein Hofrath bei der Justizkanzlei, E. D. von Liebhaber, unmittelbar nach dem Antrittsbesuch Lessings, der ihm einen Brief zu überbringen hatte, reizvoll naive Worte in sein Tagebuch: „Die Hamburgischen Verhältnisse scheint dieser sehr genau zu kennen. Er hat für die dasige Komödie früher etwas geschrieben, sprach aber sehr verächtlich davon, als ich die Rede darauf brachte. In Braunschweig scheint man sich große Dinge von ihm zu versprechen. Eberts Lob überschreitet alles Maß. Eschenburg war zurückhaltender. Ein tüchtiger Gelehrter wird Lessing sein; ansehen kann man es ihm freilich nicht; aber ob er wol Hugo ersetzen kann? — Was machte er doch für einen Eindruck auf mich? Wie soll ich sagen? Er entschuldigte sich höflich, daß er den Brief nicht schon vor ein paar Tagen abgegeben habe. Ein Gelehrter gewöhnlichen Schlages ist er nicht; das habe ich weg. Er hat überhaupt etwas Ungewöhnliches an sich, etwas Festes. Ich sähe ihn lieber in einer Uniform als in der Bibliothek. Ob der wol

lange hier bleibt? Ein vorzüglicher Mensch im Umgange scheint er zu sein? Ob er am Hofe verkehren wird? Vielleicht mit dem Erbprinzen." Später kann Herr von Liebhaber notiren, wie freundlich und heiter der einsame Junggesell, wenn er zu Besuch kam, mit den Kleinen spielte, ihnen Papierfiguren ausschnittt oder mit ungeübten Fingern ein Stückchen auf dem Clavier zum Besten gab, oder wie Lessing das eine Bübchen in der Bibliothek herumführte und dem staunenden Kinde, das gar nicht fassen konnte, wie Ein Mensch so viele Bücher besitzen könne, gewaltige Folianten und zierliche Proben mönchischer Initialkunst zeigte. Und weiter meldet unsere erst neulich erschlossene Quelle aus dem Sommer 1770: „Heute traf ich Lessingen auf dem Weghause. Wir waren einige Stunden beisammen. Ist das ein Mann! Ich bewundere nicht so sehr die Tiefe seines Wissens, wie die Klarheit, mit der er sich mitzutheilen weiß. Das wäre ein Theologus geworden! Je eindringlicher und überzeugender er redet, desto tiefer sinkt seine Stimme herab, fast bis zum Flüstern. Er will eine Geschichte Luthers und der Reformation schreiben, sobald er nur Zeit dazu gewinnen kann. Ich glaube, in der Bibliothek steckt dazu so Manches und Herr Lessing scheint unermüdlich zu sein. Dieser Mann besitzt einen hocherleuchteten Geist und eine antike Seele." Unschätzbar ist diese klare Spiegelung der in Wolfenbüttel aufgehenden Größe durch einen wackeren, urtheilsfähigen Mann, der zunächst vergeblich nach einer Formel für diese incommensurable Erscheinung sucht und dem kleinstädtischen Beamtengeist durch die Vergleichung mit dem schwer zu ersetzenden Hugo ein Opfer bringt, aber die großen Züge seines Gastes scharf faßt, allmählich auch die harmlose, kindliche Güte liebgewinnt und nach einem weiteren aufschlußreichen Gespräch doch die prägnante Formel für Lessings Geist und Gemüth trifft. Wir sehen Lessing verbindlich auftreten: es liegt etwas Siegendes in diesen Zügen und dieser feinen, zwanglosen Haltung, das nichts von Magisterthum und Bibliothekenstaub weiß und nicht sofort den deutschen Gelehrten ankündigt; er entfaltet das gewinnendste gesellige Benehmen, lehnt die Frage nach seinen dramaturgischen Schriften mit gewohnter Nachlässigkeit und Geringschätzung ab und versucht nichts weniger als durch gelehrte Anspielungen sich vor dem gegen eingeschobene Litteraten etwas mistrauischen Beamtenthum Wolfenbüttels für seinen Posten zu legitimiren.

Aber ein Zufall macht ihn reden von dem, was seinen rastlosen Geist bewegt, und man lauscht nicht nur dem klaren Meister des Wortes, sondern erkennt nun auch in dem sicheren Weltmann, der für ein militärisches Kleid geboren schien, den gelehrten kritischen Theologen, man bewundert sowol die Bildung als die Charakterstärke des unruhigen Genies, das so wenig Muße übrig hat und so große Pläne reif in sich trägt. Ob der wol lange hier bleibt? fragen die Wolfenbüttler bescheiden.

Lessings feurige Mittheilungen im Weghause, dem beliebten Stelldichein zwischen Braunschweig und Wolfenbüttel, flossen aus der frischen Freude an einer Sammlung, die für Theologie, Philologie und Geschichte dem kundigen Sucher reiche Ausbeute versprach und deren Druckwerke und Autographa der Reformationszeit sammt Cranachs durch kräftige Charakteristik ausgezeichnetem Lutherbilde dem schon zu lange solchen Gegenständen entfremdeten Jünger der Kirchengeschichte eine hohe Aufgabe vor Augen stellten, das alte Lieblingsthema seines greisen armen Vaters. Hoffnungsvoll nistete er sich ein in dem hohen, zwar gefährlichen und kalten, aber durch die weite, übersichtliche Anlage und den pomphaften Schmuck großartig wirkenden Holzbau der Anton-Ulrichschen Rotunde. „In der That" sagt O. v. Heinemann, der berufene Geschichtschreiber des Schlosses und der Bibliothek, „läßt die Idee des ganzen Baues nicht nur in Bezug auf Schönheit, sondern auch auf Zweckmäßigkeit kaum etwas zu wünschen übrig. Der große schöne Mittelraum mit seinen imposanten Pfeilerstellungen, der in einer Länge von neunzig und in einer Breite von siebzig Fuß sein Licht von oben durch die Fenster der ihn krönenden Kuppel erhält, die denselben in zwei Stockwerken umschließenden Umgänge, welche eine bequeme und zweckentsprechende Aufstellung der Bücher ermöglichen, die acht Eckzimmer, welche, je vier in jedem Stock, zur Unterbringung einzelner gesonderter Theile der Bibliothek passenden Platz bieten, der würdige, ja großartig-stattliche Eindruck des Ganzen, alles dieses macht dem Geschmacke und dem praktischen Sinne des Baumeisters (Korb) alle Ehre." Und nun der Inhalt dieses trotz der Vergänglichkeit seines Materials so herrlichen Schatzhauses! Cimelia von unberechenbarem Werthe, Prachtstücke deutscher und romanischer Miniaturkunst, ein durch Alter und Umfang verblüffender Handschriftenbestand an Prosai-

kern und Poeten des Alterthums, gothischen Fragmenten und altdeutschen Werken, theologischen Tractaten, Chroniken, Correspondenzen, eine bis in die ersten Anfänge zurückreichende einzige Folge von Incunabeln der Buchdruckerkunst und, ohne Übertreibung, die umfassendste litterarische Illustration des gesammten Reformationszeitalters. Ehrfürchtig beschaut der Besucher die riesigen, mittelst einer Kurbel zu drehenden Katalogfolianten, in denen der hohe Stifter mit der Hingebung des echten Liebhabers Erwerb auf Erwerb eingezeichnet hat. Nachdem schon das sechzehnte Jahrhundert bedeutende Anfänge einer noch unbeständigen Wolfenbüttler „Liberey" gesehen hatte, ward im Januar 1644 während langsam verrauschender Kriegsstürme Herzog August durch den Transport seiner zahl- und werthreichen Druck- und Handschriftenbände der Gründer einer unvergänglichen neuen Bibliothek. Sein eigner Bibliothekar, weihte dieser vielseitig gelehrte Bibliophile was er nur an Zeit und Geld sparen konnte so unermüdet wie umsichtig den geliebten Büchern. Darum kann Lessing ihm nachrühmen: „Die meisten Bibliotheken sind entstanden: nur wenige sind angelegt worden; und vielleicht ist keine einzige mit der Geflissenheit angelegt worden, deren sich ein so kundiger Fürst, wie Augustus, in einer ununterbrochenen Reihe von nahe fünfzig Jahren beeiferte." Und er nennt weiter seinen Herren, Herzog Karl, den zweiten Gründer der Bibliothek, denn die stolzen und liebevollen Worte, womit Augusts Testament die wolgeordneten Früchte unglaublicher Arbeit und schweren Aufwandes als einen „unermeßlichen Schatz des ganzen Landes, auch Zierde unseres ganzen Hauses" den Nachfolgern auf ihr Gewissen anbefahl, wurden nie ganz in den Wind geschlagen, wenigstens durch glückliche Gelegenheitskäufe planlos geachtet und dann von Karl durch gewaltige Zuweisungen und Reformen rühmlich eingelöst. Für lächerliche Sümmchen Handschriftenstöcke, wie den des Flacius, den Weißenburger, den Gudischen zu gewinnen erlaubte freilich die vorgeschrittene Zeit nicht mehr, aber man kaufte den Nachlaß einzelner Gelehrten, und besonders was im Privatbesitz von Prinzen zerstreut und todtes Capital war, wurde nutzbar als Theil des großen Ganzen. Keine Bibliothek habe im achtzehnten Jahrhundert so viele und so wichtige Beiträge zu so mancherlei Theilen der Gelehrsamkeit geliefert als die Wolfenbüttler, schreibt Lessing, eigene „Beiträge" unternehmend, zur Freude des Herzogs, der seinem neuen Diener bald herz-

lich dafür danken kann, „daß Er es weder Fleiß noch an Bemühungen fehlen läßt, die ihm anvertraute Bibliothek berühmter zu machen.“

Zwischen dem erlauchten Bibliothekar August und Lessing hatten außer unthätigen Beamten und untüchtigen Kalmeusern auch emsige Gelehrte wie Burckhard, der Erforscher der Humanistenzeit, u. a. des Amtes in der Rotunde gewartet, einige Jahre hindurch, nicht bloß zum äußerlichen Glanze des Institutes, sogar Leibniz. Lessings unmittelbarer Vorgänger war mit seinem Berufe nicht enger verwachsen, hatte aber die in Wolfenbüttel fast immer bethätigte Liberalität aufrecht erhalten und nicht gleich anderen Hofbibliothekaren nur wie der Hund vor dem Heu gelegen. Nun übernahm der gefeiertste Litterat Deutschlands das Regiment, ein Bibliophile von Jugend auf, aber kein staubfressender Bücherwurm, ein Polyhistor, aber kein Zettel- und Notizensammler. Er brachte viele der vornehmsten Gaben mit, deren ein Bibliothekar höheren Ranges nicht entrathen darf, als eine sehr ausgebreitete Litteraturkunde, eine erstaunlich vielseitige Sachkenntnis, einen höchst findigen Spüreifer, ein schönes Pflichtgefühl gegen jeden würdigen Gesuchsteller, überhaupt Drang und Vermögen mit allen ihm anvertrauten Gütern zu wuchern. „Nur diejenigen sind mit den Schätzen, die sie unter ihrer Verwaltung haben, zurückhaltend und neidisch, die sie selbst nicht zu brauchen wissen“ hatte er früher einmal an einen gefälligen Custos geschrieben; jetzt ward ihm dieser Satz zur eigenen Losung. Er setzte einen Stolz darein durch Verlehnung und Auskünfte den Wolfenbüttler Reichthum zu verbreiten. Der Etat für die Neuanschaffungen war leider gering und wurde von Lessing wesentlich im theologischen Interesse aufgebracht; sein Nachfolger vermißt das frische Wasser im alten Wolfenbüttler Salzmeer, aber Lessing war mit dem Erbe der Vorzeit mehr als zufrieden. Er fand fast immer was er suchte und oft was er nicht suchte und sich nie da zu suchen hätte einfallen lassen. Dergestalt Entdecker und Finder, konnte er im eigenen und fremden Interesse alle Räume durchwühlen um sich irgend eine Gewißheit zu verschaffen, mit dem peinlichsten Fleiß Kataloge und Bücherreihen zur Controle einer verdächtigen bibliographischen Angabe mustern, jeden eingestaubten Schrein auf seinen Inhalt prüfen. Hübsch anschaulich erzählte er dann dem Leser seiner „Beiträge“, wie er zufällig ein ver-

kramtes Manuscript unter ausgemerzten Kupfern und Karten in einer abgesperrten Truhe, deren Schlüssel verloren war, nur dank der Neugier „einen längst beiseite gesetzten Kasten zu durchstankern" ausgegraben habe, oder er verkündigte mit lautem Selbstbewußtsein der litterarischen Welt: „Nicht Wien, sondern Wolfenbüttel besitzt ihn, diesen Schatz. Bei uns muß ihn der Gelehrte suchen." In der Hitze begegnete es ihm wol, daß er dasselbe Manuscript, dessen Titel und Nummer er im Katalog vermißte, seinerseits ausführlich erörterte ohne die Lücke des Verzeichnisses auszufüllen. Er ordnete und bestimmte eine Fülle von Kupferstichen, die er nach Braunschweig ablieferte ohne eifersüchtig die Habe seiner Anstalt zu bewachen. Die alltäglichen Obliegenheiten des Bibliothekdienstes ermüdeten und langweilten ihn. Er überließ das dem Secretär v. Cichin, seinem zweideutigen Factotum, einem entlaufenen Mönch, und gab Pläne, welche jahrelange Arbeit erforderten, wie eine neue Aufstellung und Katalogisirung, nach kurzen Anläufen wieder auf, und was vielleicht seinen ausgezeichneten Vorgesetzten Herrn v. Praun im Interesse des Dienstes oder aus anderen Gründen eine banausische Dienerseele verdroß, wird ihm kein Schätzer der höheren Rechte und Pflichten eines Genies vorrücken. Er war nicht angestellt worden um alle von Hugo hinterlassene Unordnung aufzuarbeiten, sondern um besseres zu thun, und sein bloßer Name hätte der Bibliothek viel von dem Ruhme verliehen, den sein bibliothekarischer Verkehr mit Gelehrten und seine bibliothekarische Schriftstellerei ihr überall sicherten.

„Alles was in unserer Bibliothek ist, steht jedem zu Dienste, der es brauchen kann" erklärt Lessing. Mit einer Ausnahme ist er diesem Princip treu geblieben, so daß Heyne und Reiske seine Zuvorkommenheit nicht laut genug preisen konnten. Selbst auf die Vermittelung von Helmstedter Manuscripten erstreckte sich seine Gefälligkeit, die mit keiner mühsamen Nachforschung und Mittheilung kargte, zur Hilfe für gelehrte Collegen jede Schreibunlust überwand und auch den frommen Betrug nicht scheute etwa eine nur im Lande zu benutzende Handschrift außer Landes zu schicken, weil Gelehrte, die einander dienen wollen, alle in einem Lande leben. Die Briefe an Reiske besonders zeigen einen bei Lessings vielbeschäftigter Thätigkeit und Unruhe doppelt anzuerkennenden Diensteifer. Sein bibliothekarisches Druckwerk öffnete eine Art

Sprechsaal, worin Lessing Anfragen erschöpfend beantwortete, Probleme stellte und löste. Von vornherein berücksichtigte der Wolfenbüttler Schriftsteller vollauf die höchsten Gebote seines neuen Amtes: „Zudem" schreibt er nach seinem ersten Hermaion „zudem wollte ich mich gerne als einen solchen Bibliothekar ankündigen, dem nicht alles und jedes gleichgiltig sei, was nicht in sein Lieblingsstudium einschlägt, um schlechterdings keine Art von Gelehrten abzuschrecken, sich der Bibliothek durch mich zu bedienen"; oder er sagt öffentlich nach der Besprechung eines auf Orientalia bezüglichen und die Kenntnis des Türkischen fordernden Manuscriptes, er habe davon nur als Bibliothekar gehandelt, dem es erlaubt sei über Werke zu reden, die er nicht verstehe.

Niemand hat die aufgethürmten Sandhaufen todter Gelehrsamkeit mehr verachten dürfen als der wahrhaft gelehrte Lessing. Wie die Franzosen seit dem weisen Montaigne den savant und den sage, den plus savant und den mieux savant schieden, so bekennt Lessing: „Der aus Büchern erworbene Reichthum fremder Erfahrung heißt Gelehrsamkeit. Eigene Erfahrung ist Weisheit. Das kleinste Capital von dieser ist mehr werth als Millionen von jener" und wieder „Ich bin nicht gelehrt — ich habe nie die Absicht gehabt, gelehrt zu werden — ich möchte nicht gelehrt werden, und wenn ich es im Traume werden könnte. Alles wonach ich gestrebt habe, ist, im Falle der Noth ein gelehrtes Buch brauchen zu können." Diese hoheitvollen Sätze, welche das Werthverhältnis von einzelnen Kenntnissen und dem geistigen Bande der Erkenntnis bestimmen, muß sich gegenwärtig halten wer die in Hamburg begonnenen, für den bibliothekarischen Polyhistor so interessanten Collectaneen Lessings durchblättert. Sie können sonst leicht den Eindruck einer krausen und ziemlich altmodischen Vielwisserei hervorbringen, denn diese Lesefrüchte — „Gelehrte Kretze" wollte Lessing einmal eine Miscellensammlung nennen — bieten außer massenhaften antiquarischen und philologischen Beobachtungen und Vermuthungen die buntesten Notizen zur europäischen Gelehrtengeschichte, neben Excerpten aus Winckelmann die fast parodistische Frage, ob Diogenes in einem irdenen oder in einem hölzernen Fasse gewohnt habe, neben litterarischen und politischen Adversarien Curiosa über Flugmaschinen und Alchymie, über das Küssen, Niesen, Riechen, über Tabackrauchen und Syphilis, über Physiognomik und Geburtshilfe,

über wunderbar organisirte Menschen; kurz, unser „gelehrter Landstörzer“ pflückt jedes Gräschen auf seinem staubigen Wege. Man erkennt noch immer den Verbesserer des Jöcher, den Schüler Bayles. Aber Lessing, interessirt für dergleichen Sammelsuria, überschätzt ihren Werth an sich nicht, er treibt eine von unfruchtbaren und paradoxen Auswüchsen nicht freie Mikrologie nur um überall festen Boden für größere Arbeit unter seinen Füßen zu haben und schüttet nicht ohne Wahl Stroh und Körner von dieser Ährenlese vor der Welt aus, sondern hegt und prüft die Ernte im Stillen, immer durchdrungen von jenem Unterschied zwischen dem mechanischen Lernen und dem eigenen, freien Forschen. In diesem Sinne stellte er mit der Charakteristik des wahren Gelehrten Reimarus sein Ideal auf: „Er war ein selbstdenkender Kopf, und selbstdenkenden Köpfen ist es nun einmal gegeben, daß sie das ganze Gefilde der Gelehrsamkeit übersehen und jeden Pfad desselben zu finden wissen, sobald es der Mühe verlohnt, ihn zu betreten“. In diesem Sinne durchstreifte Lessing das reiche Wolfenbüttler Revier, wo er bald seinem scharf umherspähenden Auge, bald dem glücklichen Zufall Fünde dankte, denen seine bibliothekarische Polyhistorie ihrem Werthe gemäß die rechte Fassung gab. Er wollte nach der „Emilia Galotti“ „etwas gescheiters“ thun, d. h. er wollte zeigen, daß er der Mann sei die Guelferbytana zu nutzen. Die Haupturkunde dafür sind die sechs von 1773 bis über Lessings Tod hinaus erschienenen „Beiträge“: „Zur Geschichte und Litteratur. Aus den Schätzen der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel.“

Voraus ging gleich im ersten Jahre als hochbedeutendes theologisches Hermaion die Untersuchung über Berengars verloren geglaubten Tractat vom Abendmahl, der wie alle theologischen und philosophischen Beiträge einer späteren zusammenfassenden Betrachtung vorbehalten bleibt. Alle diese Stücke vom Berengar an sind mit feinster strategischer Berechnung ausgerüstet und ausgeschickt worden: der alte scholastische Aufklärer und Leibniz, ein der „Rettung“ werth geachteter Irrgänger des siebzehnten Jahrhunderts und ein zum Sturmbock erkorener Radicaler des achtzehnten reichen einander planvoll in diesen Lessingschen Schriften die Hand, die übrigens manches Lose und Geringfügige enthalten. Aber auch das Kleinste kann die wissenschaftliche Überlieferung dankenswerth ründen, und wenn Lessing den Philologen

Ergänzungen der Anthologie oder mit scharfsinniger Kritik der Verfasserschaft das Gedicht eines Byzantiners auf die pythischen Bäder oder gar Nachträge zu einem astrologischen Machwerk des fünfzehnten Jahrhunderts mit ein paar geistreichen culturgeschichtlichen Aperçus auftischte, gab er allen hochnäsigen Feinschmeckern folgendes zu bedenken („Ergänzungen des Julius Firmicus"): „Was die Welt einmal hat, muß sie so ganz als möglich, so ganz, als es ihr vom Anfange bestimmt worden, haben. Was einmal zur Kenntnis der Welt gebracht worden, muß sie so genau, so zuverlässig wissen können, als möglich, oder es wäre ebenso gut, daß sie jenes gar nicht hätte und dieses gar nicht wüßte. Nach dieser Regel wünschte ich die einzelnen Aufsätze in meinem Beitrage geschätzt zu wissen und nicht nach ihrem Nutzen, den sie gar wol haben können, ohne daß er sofort und Allen in die Augen fällt: noch weniger nach einer Unentbehrlichkeit, die sich noch bei viel wichtigern Dingen nicht findet."

Mehrere Fünde zogen Lessing auf das lange gemiedene Feld der Geschichte. 1628 hatte der Orientalist W. Schickard zu Tübingen eine ottomanische Genealogie in Druck gegeben, welche sich auf ein riesiges türkisches Stammregister stützte, das ein Ulmer Rathsherr, Veit Marchtaler, vor Jahren bei der Plünderung einer Moschee als Beute fortgerafft hatte. Dieser Schickard-Marchtalersche „Tarich Beni Adam", durch Herzog August von dem Sohne des schwäbischen Kriegsmannes angekauft, wurde von Lessing aus einer alten Kiste ans Licht gezogen, seine Geschichte, die Art der fragmentarischen Verwerthung durch Schickard, die Spuren der Rolle bei dem berühmten und schwergelehrten, diesmal jedoch irre geführten Ludolf, der Werth dieses Registers als historischer Quelle auseinandergesetzt. Ein Gegenstand von sehr begrenztem Interesse, nur ein paar Historikern und Orientalisten werth, aber reizvoll behandelt, da wir mit Lessing in dem Kasten wühlen und in der Litteratur weiter suchen, finden und auch nicht finden, mit ihm Antworten ertheilen und bibliothekarische Fragen erheben dürfen und so selbst hier einen dramatischen Genuß finden. Auch ein persönliches Moment, wie denn die meisten Wolfenbüttler Arbeiten eigentlich Gelegenheitsschriften für gewisse Freunde oder Feinde sind, macht sich geltend: der Aufsatz ist ein Geschenk, zugleich ein Ehrenmal für den braven Reiske, der in der Geschichte unserer classi-

schen und semitischen Philologie als ein Gelehrter von rührender, opferwilligster Unverdrossenheit, ehernem Fleiß, erstaunlicher Productivität in den kargsten Verhältnissen dasteht und dessen kindliches Gemüth im Gelehrtenelend niemals verzagte. Er, der wie ein χαλκέντερος darbend gearbeitet und obendrein den Hohn seichter Schwätzer gehört hatte, verdiente und brauchte mehr als irgend jemand den öffentlichen Zuruf der Edlen. „Man denke an Abulfeda und Reiske!" ruft Lessing in seinem kleinen Excurs über einen von Reiske besorgten arabischen Text „an diesen einzigen Mann, der allein, bei der kleinsten Unterstützung, in diesem Felde der Gelehrsamkeit auf einmal Engländer und Franzosen ebenso weit würde hinter sich gelassen haben, als diese vor den Deutschen nun noch voraus sind! An diesen einzigen Mann, der nur auch noch aufgemuntert zu werden braucht, um sich von einer ebenso undankbaren Anbauung eines andern Feldes wieder in dieses zu wenden!" So griff Lessing nach den Klotzischen Händeln den Gelehrten unter die Arme, stand einem Burmann mit Nachrichten über Gudische Manuscripte bei, einem weimarischen Philologen mit genauen Auskünften über mönchische Poesien derselben Handschriften, folgte einem undankbaren Braunschweiger in die verworrene Überlieferung des falschen Demetrius und unterwies den fernstehenden Unbekannten so willig wie den lieben Professor Reiske für dessen attische Redner. Was den jugendlichen „Rettungen" die starke ethische Würze giebt, diese selbstlose Advocatur für das Verkannte, ist den „Beiträgen", ganz abgesehen noch von Adam Neuser, bescheidener eigen: Lessing erhebt seine Stimme nicht bloß für den befreundeten Zeitgenossen Reiske, sondern in der nach damaligem Stande der Dinge fortführenden, nach heutigem Material ganz veralteten Spende „Marco Polo, aus einer Handschrift ergänzt und aus einer andern sehr zu verbessern" ist ihm der alte italienische Übersetzer des großen Reisenden, Ramusio, „dessen Verdienste um das Werk des Polo man entweder nie recht erkannt oder vielleicht schon längst wieder vergessen hat", wahrhaft sympathisch gegenwärtig geworden, und die dem Tarichaufsatz stilistisch nachstehende Abhandlung, aus bibliographischen und fördernden chronologischen oder geographischen Anmerkungen, Einzelcapiteln und Paralleltexten locker gefügt, erhält einen persönlichen Hauch durch eine solche Wiederbelebung und durch das menschliche Bedauern, daß der

gute Ramusio unter der Bank liegt, während unzuverlässige Gewährsmänner ihren Credit behalten. Der Interpret bekümmert den bibliothekarischen Beiträger offenbar mehr als Marco Polo mit den Seinen selbst und die Durchforschung Persiens, sowie ihn Schickard und Ludolf mehr bekümmerten als die Khalifengeschlechter, die Herren Müller und Schlözer mehr als der Charakter des Demetrius. Anderes ist trockenstes Anekdoton mit etlichen Glossen wie eine Ergänzung der „Flandrischen Chronik", verfehlte geographisch-linguistische Deutung wie die Erörterung von „Maranjon", welche dem „ein wenig sehr spanischen Raisonnement" eines älteren Reisebeschreibers leider trotz der Hilfe des benachbarten Rectors Leiste ein zu unsicheres Spanisch entgegenstellt, überflüssiger Aufwand wie die Mittheilungen aus und über „Erasmus Stella." Da erst vor sechs Jahren das Autographon dieses schwindelhaften Antiquars und Ethnographen aus dem 16. Jahrhundert, dürftiges Zeug über die Elb- und Saalgegenden, abgedruckt worden war, hätte sich Schmid die Abschrift der Wolfenbüttler Copie und Lessing die Würdigung des auch als Neuigkeit ärmlichen Fundes sparen können. „Es ist zuverlässig eine bisher noch ungedruckte Schrift" meldete sein Commentar, der sich durch den scharfsinnigen Nachweis einer noch unenthüllten Stellaschen Fälschung auszeichnet, an der Spitze — der Klotzianer Schirach lachte höhnisch über die Entdecker: Lessing kümmere sich mehr um die alten verlegenen Waaren seiner Bibliothek als um das, was von lebenden Gelehrten um ihn herum geschehe. Nach geraumer Zeit noch denkt Lessing trotz dem kritischen Vorsprung seiner Ausgabe mit Ärger an diesen Irrthum und den unbequemen Recensenten. Doch den Vorwurf der Kleinlichkeit, dessen was die vornehmen Romantiker im Vollgefühl ihres Geistreichthums Andacht zum Unbedeutenden nannten, rechnete er sich stets zur Tugend:

„Vitrea fracta dürfte bei dieser Aufschrift vielleicht ein Leser denken, der ekler ist, als ich ihn mir wünsche. Aber mit seiner Erlaubnis. Man muß, auch in der gelehrten Welt, hübsch leben und leben lassen. Was uns nicht dienet, dienet einem Andern. Was wir weder für wichtig noch für anmuthig halten, hält ein Anderer dafür. Vieles für klein und unerheblich erklären, heißt öftrer die Schwäche seines Gesichts bekennen, als den Werth der Dinge schätzen. Ja, nicht selten geschieht es, daß der Gelehrte, der unartig genug ist, einen andern einen Mikro-

logen zu nennen, selbst der erbärmlichste Mikrolog ist, aber freilich nur in seinem Fache. Außer diesem ist ihm alles klein, nicht weil er es wirklich klein sieht, sondern weil er es gar nicht sieht; weil es gänzlich außer dem Sehwinkel seiner Augen liegt. Seine Augen mögen so scharf sein, als sie wollen, es fehlt ihnen zu guten Augen doch noch eine große Eigenschaft. Sie stehen ihm ebenso unbeweglich im Kopfe, als dieser Kopf ihm unbeweglich auf dem Rumpfe steht. Daher kann er nichts sehen, als wovor er gerade mit dem ganzen vollen Körper gepflanzt ist. Von den flüchtigen Seitenblicken, welche zur Überschauung eines großen Ganzen so nothwendig sind, weiß er nichts. Es gehören Maschinen dazu, den schwerfälligen Mann nach einer andern Gegend zu wenden; und wenn man ihn nun endlich gewandt hat, so ist ihm die vorige schon wieder aus dem Gedächtnisse".

Es ist eine kunsthistorische Untersuchung, welche Lessingen den Anlaß zu diesen vielberufenen Worten giebt, und die petronischen oder Liscowschen „Glasscherben" citirt er mit um so treffenderer Ironie, als es sich um „Ehemalige Fenstergemälde im Kloster Hirschau" handelt. Wie Lessings Forschungen zur alten Kunstgeschichte fast nirgends der Autopsie, sondern einem theoretisch-aesthetischen und litterarischen Anstoß entspringen, so hat ihn auch in der neueren Kunstgeschichte keine forschende Anschauung von Gegenständen, sondern die Prüfung gedruckter oder handschriftlicher Berichte über solche Gegenstände angetrieben. Der verdiente Dresdener Kunstforscher von Heinecken hatte in französischen und deutschen Schriften über Bücherdruck, Holzschnitt und Kupferstich der Biblia pauperum genannten Bilderbibel seine Aufmerksamkeit gewidmet. Den Ursprung dieser Blätter, welche die Wolfenbüttler Bibliothek in rarsten Exemplaren von 1470 und 1475 besaß, glaubte Lessing aus Büchern und Handschriften eben dieser Bibliothek überraschend nachweisen zu können. Man spürt dem lebendigen Vortrag die Freude des Findens an, denn kein fertiges Gespinnst bringt Lessing zu Markte, sondern wir sollen ihn am Webstuhl seine Fäden schlagen sehen. Ganz richtig erkannte Reiske auch in den „Beiträgen" den großen Dramatiker, der einen desperat verfitzten Knaul erst auf eine bängliche Weise fest zuschlinge und ihn dann ohne Reißen durch behutsames und glückliches Entwickeln so sanft löse, daß die Katastrophe sich ganz natürlich ergebe und der Knoten ganz gemach

aus einander gehe. Wir beobachten nun hier diesen Dramatiker nach beendeter Lectüre Heineckens bei der Arbeit und verfolgen, wie weit er nach und nach auf seiner Suche kommt. Ein ganzes Itinerar breitet sich aus, wo denn die Geschichte der Reise fesselnder scheint als das Ziel, oder nach Lessings Worten die Art, wie man hinter eine Sache gekommen, ebenso viel werth, ebenso lehrreich ist wie die Sache selbst. In des Crusius lateinischer Kunde von der Stiftung jenes schwäbischen Klosters, dem Uhlands Sagenpoesie so glücklich genaht ist, stößt Lessing auf eine knappe Nachricht über vierzig correspondirende Fenstergemälde des Kreuzganges, typisch und antitypisch den beiden Testamenten abgewonnen, in je drei Felder getheilt, mit Prophezeiungen verbrämt, an Zahl und Anlage den Blättern der Armenbibel völlig gleich. Er sucht weiter in den Annalen des Crusius und Trithemius, ohne nähere Aufschlüsse zu finden, bis ihm der Doctor Johann Parsimonius oder Karg, aus der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, mit einer ausführlichen, gerade den Bildern sehr genau zugewandten Beschreibung so entscheidend wie möglich zu Hilfe kommt. Lessing wußte von diesen Manuscripten, er las sie nach und reproducirte zwei der „wörtlichen Handrisse", woraus die Übereinstimmung mit jenen Holzschnitten unwiderleglich folgt. Dann aber scheint, wie Reiske sagen würde, der Knaul desperat verfitzt: die Biblia pauperum, deren drei gothische Segmente schon für die Abstammung von gothischer Architektur zu sprechen scheinen, soll der Hirschauer Glasmalerei treulich gefolgt sein, und dem widerspricht die chronologische Angabe des Crusius. Und wenn Lessing auch den Crusius eines Irrthums überführt, so beweist ihm doch Trithemius, daß die Auszierung des Hirschauer Kreuzgangs erst nach den vierzig Holzschnitten fällt. Sonach wäre Lessings Spiel verloren, wenn er nicht mittelst neuer Combinationen von anderen Holzschnittsuiten und Fenstergemälden und durch die nothwendige Hypothese, der Abt des Trithemius habe die Bilder nur erneuert, seine scharf gedachte und elegant dargelegte Meinung rettete. Einem angehängten Excurs über den Namen der Biblia pauperum und eine gleichbetitelte „homiletische Schwarte" fehlt die Frische und Bündigkeit des Haupttheiles, während ein weiterer Aufsatz über „Des Klosters Hirschau Gebäude, übrige Gemälde, Bibliothek und älteste Schriftsteller" sowol Lessings erstaunliche Belesenheit und Emsigkeit in das hellste

Licht setzt, als auch besonders dem liebgewonnenen Parsimonius werthvolle Details für die Hirschauer Geschichte abgewinnt. Der ersten, ungleich anziehenderen Abhandlung wird das Verdienst, das einzelne Thema mit glänzendem Geschick gefördert und der ganzen, noch so dilettantisch sammelnden Kunstgelahrtheit die Leuchte einer strengen wissenschaftlichen Methode vorangetragen zu haben, durch die Resultate der jüngsten Jahrzehnte nicht geschmälert. Es ist nämlich erwiesen, daß die Drucke der Biblia pauperum von viel älteren Bilderhandschriften abstammen und Codices zu Wien und St. Florian aus dem Ende des dreizehnten oder dem Anfang des vierzehnten Säculums die Unwandelbarkeit dieses geschlossenen Typenkreises ohne die geringste Abweichung durch einen Zeitraum von mehr als zwei Jahrhunderten außer Zweifel stellen, daß aber die Glasfenster des Hirschauer Kreuzganges nur als ein spätes Beispiel der langen Reihe, keineswegs als Archetypus für die Holzschnitte erscheinen.

Ähnlich steht es um die zweite kunsthistorische Arbeit, welche Lessing, durch den eben besprochenen Erfolg angefeuert, aus den Wolfenbüttler Manuscripten schöpfte: „Vom Alter der Oelmalerei aus dem Theophilus Presbyter," 1774 selbständig herausgegeben; der gesäuberte Text folgte erst 1781. Diese Arbeit, knapp und klar aus einer rasch fortschreitenden Darstellung und gelehrten Anmerkungen zusammengefügt, bietet einen erheblichen Beitrag zur Geschichte der Kunsttechnik des Mittelalters, indem sie überhaupt das Studium der Quellen anregt und in einem gegebenen, besonders wichtigen Fall ein allgemein nachgesprochenes Axiom des Vasari an der Hand eines älteren, zuverlässigeren Führers umstoßen will. Die Ölmalerei galt schlechterdings für eine Erfindung des altflandrischen Meisters Jan van Eyck — von dem größeren Bruder Hubert sprach man kaum — dem Antonello da Messina das Geheimnis abgelockt haben sollte; eine Sage, die aus manchen Gründen Lessings Zweifel weckte. Nur schien es ihm mislich den zur fable convenue gewordenen Ruhm eines Erfinders mit bloßen Vernünfteleien zu bestreiten, so lange der Verdächtigung sichere Beweise fehlten. „Meine Beweise sind klare, deutliche, unverdächtige, unwidersprechliche Stellen aus einem noch ungedruckten Werke des Theophilus Presbyter"; sie sollen das Alter der Ölmalerei um Jahrhunderte hinaufrücken, denn die beiden Eyck malten in der zweiten Hälfte des vier-

zehnten und im ersten Viertel des fünfzehnten, der Wolfenbüttler Codex der **Schedula diversarum artium** aber, worin der Ölmalerei schon Erwähnung geschieht, gehört dem zehnten oder elften, und der Verfasser, wenn anders er in Tutilo von St. Gallen richtig erkannt ist, dem neunten Jahrhundert an. Lessings behutsame Argumentation behauptet denn doch zu viel: allerdings hat Lessing sich alle Mühe um einen festen philologischen Untergrund gegeben, die Leipziger oder „Pauliner" Handschrift herangezogen und richtig taxirt, auch einen jungen Pariser Codex nicht übersehen, trotz sehr verzeihlichen bibliographischen Irrthümern das Verhältnis des wiederholt aufgelegten **Lumen animae**, worin Theophilus citirt wird, zur Schedula in dem einen Hauptpunkt richtig aufgefaßt, über den sogenannten **Anonymus Muratorii** treffend abgeurtheilt, aber sein vornehmstes Manuscript stammt erst aus dem zwölften Jahrhundert, und seine, auch sprachlich verunglückte, Identification von Theophilus und Tutilo ist in keiner Weise zu halten. Der neueste Herausgeber Ilg sucht den Verfasser der **Schedula** und des **Breviarium** kühn in einem Benedictiner Rugerus oder Rogkerus, der um 1100 im Kloster Helmershausen der Goldschmiedekunst oblag. Ohne Zweifel war Theophilus ein im Kunsthandwerk wol erfahrener Kleriker. Er giebt trockene Anleitungen zur Glasbereitung, mit der Ofenconstruction beginnend, verfolgt die Metalltechnik besonders für die Kirchengeräthe als da sind Kelche, Kandelaber, Rauchfässer, Meßkännchen, Kreuze u. s. w. und handelt im ersten Buche seines „alten Trösters," wie Lessing mit guter Laune sagt, von verschiedenen Farben, Firnissen und Leimen: „Die Ölmalerei wird darin gelehrt, bis auf die Bereitung des Öles selbst gelehrt." Ist dem so, dann behält Lessing Recht, mag er auch chronologisch gefehlt haben. Und wenn Lessing das zu getrost für wirkliche Ölmalerei nahm, was in den drei einschlägigen Capiteln des Theophilus streng genommen nur eine Art Anstrich oder Firnis bedeutet, wenn eine neue Epoche doch an Hubert und Jan van Eyck anzuknüpfen ist, welche dem Farbenkörper Öl beimischten, wenn endlich auch diese Meister bei stark vorwiegender Temperatechnik immer noch keine moderne Ölmalerei übten, und diese sich erst seit dem Ausgang des fünfzehnten, dem Anfang des sechzehnten Jahrhunderts neben der Temperamalerei allmählich im Süden wie im Norden auszubreiten begann, so verbleibt der gelehrt und scharf durchgeführten Untersuchung Lessings doch die

Ehre, einen der wichtigsten Tractate zur Kunsttechnik des Mittelalters philologisch erschlossen, die Spuren desselben in der Litteratur kundig verfolgt, das Alter der Anwendung von Öl in der Malerei zurückdatirt und die landläufige Anekdote, als sei die Öltechnik von Einem Mann auf Einen Schlag entdeckt worden, mit gesundem historischen Sinn bestritten zu haben. Die Glashütten Seiner Durchlaucht konnten freilich nicht, wie Lessings Begleitbrief zur Abhandlung andeutet, dem alten Theophilus Handgriffe und Vortheile ablernen, aber in der Kunstgeschichte war ein tüchtiger Schritt gethan.

Diese exacte umsichtige Methode trug Lessing auch in die Behandlung der alten und jüngeren deutschen Litteratur, als er zu Wolfenbüttel verjährte Pläne wieder aufhob und neue ins Auge faßte. Zunächst, als eine Gabe für Zachariä, mit einer Einleitung in Briefen „Gedichte des Andreas Scultetus" 1771, die ihn schon vor den Loganstudien angezogen hatten. Der junge Schlesier gehört zu den wenigen erträglichen Poeten des Opitzischen Zeitalters. Bevor sein Übertritt zur katholischen Kirche ihn verstummen ließ, hat er in manchen Versen ein echtes Pathos angeschlagen, obwol seine „Österliche Triumphposaune" gleich im Titel dem allgemeinen Schwulst verfällt und auch bei ihm forcirte Hitze mit gelehrter Kälte wechselt. Lessing schlägt die Begabung seines Schützlings wol ein wenig zu hoch an; die Erinnerung an gemeinsame Scultetuslectüre mit einem theuren Todten erweicht ihn: er meint, der einzige Umstand, daß Kleist eine Stelle jenes fast ganz verschollenen Dichters nachgeahmt habe, genüge, die Welt für den Andreas Scultetus einzunehmen. Mit besonderer localpatriotischer Genugthuung begrüßten die treuen Breslauer Freunde Lessings Spende zur schlesischen Litteratur, und wie Lessing fortan die Bemühungen der Braunschweiger um Tscherning, Warneck u. s. w. theilnehmend förderte, so dankte der wackere Klose dem Mann, „der meine höchste Bewunderung und Liebe" verdient, gleich Jachmann und Arletius durch Nachlesen zum Scultetus. Auch einem älteren Stück in Lessings erstem „Beitrag" sandte er eine Ergänzung nach, der „Nachtigall" den „Klaggesang der Nachtigall". Lessing hatte das vernachlässigte Gebiet des historischen Volksliedes eifrig aufgesucht, wo dann Eschenburg so rüstig erntete, und ein an poetischem Gehalt ziemlich geringes Reimpaargedicht aus den Grumbachschen Händeln wieder

abgedruckt und beleuchtet. Er erkannte den Werth dieser großen Gattung, legte sich Sammlungen an, verzeichnete die Pausen der amatoriae cantilenae, streifte den Übergang vom Minnesang zu den Meistersingern und die Metrik der letzteren und beutete unter anderm die Limburger Chronik als die vollste Quelle für den weltlichen und geistlichen Volksgesang des vierzehnten Jahrhunderts Jahr für Jahr aus, ohne doch zu einer bedeutenderen Publication vorzuschreiten.. Seine Liebe zur Popularpoesie war seit den Tagen der Litteraturbriefe, wo er dem leidenschaftlichen Lappen, der sanften Litthauerin gelauscht hatte, enger geworden, aber doch nicht erstorben, während Herder und die Jüngeren theils auf allen Fluren der Welt unverwelkliche Blüten lasen, theils immer lauter nach einem deutschen Percy riefen. Die enthusiastischen Offenbarungen Herders machten Epoche und bestärkten namentlich Bürger in seinem Vorhaben einer vaterländischen Sammlung, für die er geniemäßig im „Herzensausguß über Volkspoesie" mit ebenso viel schöner Begeisterung wie ärgerlicher Übertreibung gegen Kunstpoesie und Aesthetik Reclame machte. Dieser Aufsatz und Ausruf „Daniel Wunderlichs" gab dem platten Geniefeind Nicolai 1776 Anlaß zu zwei Jahrgängen einer Parodie, deren Hohn wie bei den „Freuden Werthers" nur auf sein eigen Haupt zurückfällt: „Eyn feyner kleyner Almanach vol schönerr echterr liblicherr Volckslieder, lustigerr Reyen, unndt kleglicherr Mordgeschichten . . . herausgegeben von Daniel Seuberlich, Schustern zu Ritzmück ann der Elbe" in einer toll travestirten Orthographie und mit plumpen Ausfällen. Darin treffliche Stücke, z. Th. mit Melodien, mancher mundartliche Fund, neben behaglich hingeworfenen Zoten der rührendste Ernst, aber man kann keine Freude daran haben, weil der Urheber die Kleinode des Volkes nur aus niedriger Gesinnung dem Schutt entriß und die ganze Einkleidung den Spender als einen grinsenden Hohnnecker bloßstellt. „Syngen denn" sagt er in der unerträglichen Vorrede von 1778 von den schwelgenden Genies „satt vnndt selig, eyn Volkslied vom feynen Liebchen oder von Gespenstern, die ym Mondenscheyn wancken, sprechen Hon der kalten Vernunft, schelten uff die Cultur." Das ists: der rationalistische Dünkel verblendet Nicolai gegen das Volkslied, das ihm nur gemeiner Handwerksburschensingsang ist und von dem die „gelarten Hansen" ihre Hand lassen sollen. Anders Lessing. Er trennt sich

auch in dieser Streitfrage der Geniezeit freisinnig von dem aberweisen Berliner und der nüchternen Aufklärung. Seine Antwort auf Nicolais erstes Bändchen war Schweigen, nicht sein so häufiges Schweigen aus Lässigkeit, sondern ein beredtes Schweigen aus Verlegenheit und Ärger. Als ihn Nicolai im folgenden Jahre mahnte und um seine Mithilfe bei einer würdigen Schlußpolyglotte „für gelehrtes Volk" bat, gab Lessing zwar einen alten Scherz, die Übertragung der zweideutigen Verslein „Schautest du denn nie Jungfer Lieschens Knie" u. s. w. ins Griechische, Lateinische und Englische hin, bemerkte aber kurz, weiteres sei ihm entfallen, so daß der bornirte Freund sich selbst ein recht grobes Schlemperliedel suchen mußte. Lessings ausweichende Worte, er fälle kein Urtheil über die „Schnurre", bedaure aber, da doch auch eine ernste Absicht dabei walte, den Mangel an Quellenangaben, hat Nicolai nicht beherzigt. Deutlicher sagte ihm der nächste Brief (20. Sept. 1777): „Etwas wirklich Gutes" könne Lessing nicht einschicken, denn „das wäre gerade wider Ihre Absicht"; Nicolai verspotte die Wichtigkeit einer Sammlung guter Lieder, und Lessing empfiehlt deren Aufbewahrung als eine sehr angelegene Sache; wenn Nicolai nach ganz verfehlten Producten studirter alter Reimschmiede verlange, so seien dergleichen Lieder gerade keine Volkslieder; „also hätte ich bloß auf solche Lieder aufmerksam sein müssen, die man mit ihrem rechten Namen Pöbelslieder nennen sollte? Denn auf Vermengung des Pöbels und Volkes kommt der ganze Spaß doch nur an." Wie fern Lessing von jener im achtzehnten Jahrhundert durch Litteratur und Leben so ausgebreiteten Misachtung des Volkes war, lehrt auf unserem poetischen Gebiet außer der Lection an Nicolai auch das ältere, freundschaftlich schonende Schreiben an Gleim, der 1772 wolgemeinte, aber saftlose und altkluge „Lieder fürs Volk" herausgegeben hatte. Ganz anders als Gellert und Genossen versteht Lessing das sogenannte Herablassen zum Volke, für dessen fröhliche Armuth er herzliche, liebenswürdige Worte findet. Der gutmüthig verselnde Volkslehrer und der spaßende Satiriker in Lessings Freundeskreise waren beide gleich unfähig echte Volkspoesie zu ahnen, in einem Jahrzehnt, das auf Herders „Volkslieder" stolz sein darf. Bürgers Declamation wird auch Lessing misfallen haben, aber an Herder schrieb er den bündigen Lobspruch: „Ihre Volkslieder sind mir sehr lieb und werth".

Zwei Jahre nach Nicolais Zumuthung richtete Herder die Bitte um Förderung seiner „Volkslieder" an Lessing, den er mit verwandten Studien beschäftigt glaubte. Lessing klärte ihn auf: „Nicht deutsche Volkslieder, sondern deutsche Volksgedichte habe ich herausgeben wollen". Der lyrischen Gattung fremder und mit dem Sang eines Walther wenig vertraut, glaubte er, man müsse, dem poetischen Genie unserer Vorfahren Ehre zu machen, mehr das erzählende und didaktische Fach wählen. Auf Priameln und Bildergedichte kam es ihm an. Die Auffädelung alter Kernsprüche zu einer epigrammatisch-ethischen Sammlung „Altdeutscher Witz und Verstand" ergetzte ihn. Er fand bei Luther und dessen Zeitgenossen die unabsehbarste Beute, machte mit klugen und nachdrücklichen Worten auf die in wüster Sprachkraft schwelgenden und culturhistorisch so ergiebigen Schriften des begabtesten, temperamentvollsten Antilutheraners Thomas Murner aufmerksam und würdigte als erster außer den Knittelreimen auch die reformatorischen Prosadialoge des Hans Sachs. Bei solcher Lectüre sah stets der Theologe dem Philologen über die Schulter. Und der Didaxis des ausgehenden Mittelalters wollte Lessing eine Auferstehung schaffen durch eine kritische Ausgabe des weitläufigen „Renners" von Hugo von Trimberg nach den drei Wolfenbüttler und anderen Handschriften; eine vollständige, während Herder die Ausmerzung der unnützen Allegorien wünschte. Aus seinem besten Codex hat der Bibliothekar ein großes Stück geduldig und reinlich abgeschrieben; es ist erwähnenswerth, daß ein Band dieser Copie später eine Zeit lang im Besitze F. A. Wolfs war. Er ging den Spuren Freidanks im „Renner" nach und brachte sprachliche und textkritische Anmerkungen zu Papier. Aber weder vermochte er die verwirrende Menge des heut angehäuften und gesichteten Handschriftenmaterials zu übersehen, noch kann das von ihm bei anderer Gelegenheit für altdeutsche Texte methodologisch empfohlene Verfahren befriedigen, welches sehr weit verschiedene Zeiten und Mundarten eklektisch zu einem falschen Ideal vereinigt. Lessing trotz dem philologischen Fortschritt, der schon in der abwägenden Benutzung mehrerer Handschriften liegt, lehrt uns doch selber, in welchem kindlichen Stadium die deutsche Philologie noch tappte. Wunderlich kritisirt er seine eigene Methode: „Auch wollte ich sie zu Dingen nicht anrathen, bei welchen es auf historische Gewißheit ankömmt, weil durch dergleichen Vermischung

das ganze Monument verdächtig werden könnte. Nur bei alten Dichtern, meine ich, könnte sie gar wol gebraucht werden, die man bloß zum Vergnügen liest, ohne eben daraus auch nur die Geschichte der Sprache studiren zu wollen." Und doch war Lessing, der hier allen Gesetzen der classischen Philologie entgegen im Deutschen einen lässigen Dilettantismus des Geschmackes gut heißt, der verschrobenen germanistischen Pfuscherei eines Klopstock sehr überlegen. Er verrannte sich nicht in der Bardenurzeit und declamirte nicht lang von den Heldengedichten Karls des Großen, sondern musterte unterwegs die altdeutschen Manuscripte einer Klosterbibliothek und las mittelhochdeutsche Epen. Er fälschte unsere Sprache nicht durch abgeschmackte alterthümelnde Neologismen, sondern arbeitete zu verschiedenen Zeiten mit historischem Interesse, wiewol etymologisch recht unsicher, an einem deutschen Wörterbuch und excerpirte u. a. ebenso freudig wie etwa Voß und ebenso fern von Adelungs nervenlos correctem Dünkel die Werke Luthers, ohne das Zeitalter der Schlesier und neueste schöpferische Schriftsteller wie Klopstock und Wieland zu vernachlässigen oder über dem Hochdeutschen das Plattdeutsche zu vergessen. Das Recht der Dialekte hatte er stets geachtet und in Hamburg sein eigenes Obersächsisch durch niedersächsische Ausdrücke bereichert. Das von Herder genial erfaßte Problem des Ursprungs der Sprache ist auch ihm, der an keine fertige göttliche Inspiration glauben konnte, schon vor Herders Preisschrift flüchtig durch den Kopf gegangen; er wollte in einer Abhandlung über die Verschiedenheit der Sprachen von der Sage des Thurmbaus zu Babel ausgehen. Über die Entstehung der hochdeutschen Schriftsprache als einer willkürlichen Auslese aus den Mundarten machte er sich irrige Gedanken, und das Gothische galt ihm zwar richtig als ältere Schwester nicht als Mutter des Althochdeutschen, aber, durch Knittel auf ein Wolfenbüttler Fragment des Römerbriefes und den silbernen Codex des Ulfilas geführt, ging er der Anordnung der gothischen Evangelien, ihrer Quelle, dem absichtlichen Ausfall eines Capitels, also „nur dem mageren theologischen Gewinn, nicht dem großen sprachlichen nach." Seinem Urtheil fügt J. Grimm die Worte bei: „Diesen hellen scharfen Geist lenkte seine Vorliebe für Fabel und Spruch nur zu wenigen altdeutschen Dichtern zweiten oder dritten Ranges; hätte er die besten je gelesen, er würde auch Mittel gefunde

haben für sie zu gewinnen." Und doch war ihm Walther von der Vogelweide früh zu Gesicht gekommen, doch gingen ihm nachher höfische Epen durch die Hände und er streifte Ursprung und internationale Verzweigung der Gralsage, doch nannte Gleim noch 1773 die Vertreter der mittelhochdeutschen Blüte in einem Brief an Lessing „Ihre Dichter des dreizehnten Jahrhunderts", als sei Lessing zugleich Liebhaber und Autorität auf diesem Gebiete der Poesie. Es hatte wirklich eine Zeit gegeben, wo er „die naive Sprache, die ursprünglich deutsche Denkungsart der Barden aus dem schwäbischen Zeitalter" mit frischer Begeisterung umsing. Er war, wie wir wissen, schon 1758 von den Liedern des preußischen Grenadiers zu den „Kriegsliedern der alten Barden und Skalden", von den tapferen Streitern des siebenjährigen Krieges zu unsern Vorfahren als einer „Nation von Helden", von Friedrich zu den Staufern zurückgegangen und hatte aus Nibelungen und Heldenbuch einen Hauch des kriegerischen Geistes der Germanen gespürt. Mit kühler Ironie dagegen lehnt er in Wolfenbüttel mehrmals den Ausdruck „schwäbisches Alter" ab, „das mir überhaupt ein wenig zu sehr nach den französischen siècles geformt zu sein scheinet. Denn Gott weiß, ob die guten schwäbischen Kaiser um die damalige deutsche Poesie im Geringsten mehr Verdienst haben als der itzige König von Preußen um die gegenwärtige. Gleichwol will ich nicht darauf schwören, daß nicht einmal ein Schmeichler kommen sollte, welcher die gegenwärtige Epoche der deutschen Litteratur die Epoche Friedrichs des Großen zu nennen für gut findet". Es war Johannes Müller vorbehalten die Nibelungen als „deutsche Ilias" zu verherrlichen und eine romantische Liebe zur Poesie des deutschen Mittelalters zu entfachen. Der griechengläubige Verfasser des „Laokoon" dachte beim Untergang der Burgunden, wie er ihn in schlecht überlieferten gedrungenen Strophen ohne den harmonischen Fluß des Hexameters, ohne die entfaltende Weise und die behaglichen Bilder Homers las, nie an Achilleus und Hektor. Schon in jenen Frühjahrstagen der patriotischen Begeisterung von 1758 hatte er bei der Lectüre mehr Wortphilologie als Alterthumskunde getrieben und aus den „unverantwortlichen Fehlern" in Bodmer-Breitingers Ausgabe von „Chriemhilden Rache" die Überzeugung gewonnen, „daß die Herren Schweizer eben nicht die Geschicktesten sind, dergleichen Monumente der alten Sprache und Denkungs-

art herauszugeben." Darum hätte er gern, im „alten schwäbischen Deutsch" geübt, an Text und Glossar die Schwäche der Zürcher nachgewiesen, aber nicht den aesthetischen und nationalen Werth der Dichtung beleuchtet. Ein Theil seiner zur gleichen Zeit begonnenen Untersuchungen über die historischen Elemente des „Heldenbuchs" mit entschiedener Polemik gegen einzelne Gelehrte des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts ist in Lessings Nachlaß auf uns gekommen; die Erhaltung anderer Hefte über diesen Gegenstand würde der Wissenschaft weder Resultate noch Anregungen eingebracht haben, denn seine Gesichtspunkte für die geschichtliche Grundlage sind falsch gewählt, seine Deutungen der Personen mehrfach ein Rückschritt gegen Gottsched.

Daß die Heldensage ein Gewebe aus Mythos und Geschichte sei, fehlt diesen Lessingschen Blättern bis auf die leiseste Ahnung. Sowol für die Texte des deutschen Mittelalters als für die Entstehungsgeschichte des deutschen Epos erwachte in Karl Lachmann, der zwölf Jahre nach Lessings letzten germanistischen Versuchen eben in Braunschweig geboren ward, der lang entbehrte Meister.

Viel glücklicher war Lessing in seinen Forschungen über die mittelalterliche Fabel. 1757 hatten die Zürcher einen Band „Fabeln aus den Zeiten der Minnesinger" herausgegeben. Es ist selbstverständlich, daß Lessing, damals in frischen Fabelstudien begriffen, zur alten Einfalt der Apologen zurückstrebend und litterarhistorischen Arbeiten hingegeben, sich diese Gabe sogleich aneignete. Im Wörterbuch zum Logau zieht er sie mehrmals und zwar nach der falschen Taufe, welche Gottsched vorgeschlagen und das schweizerische Gelehrtenpaar blindlings angenommen hatte, als Fabeln des Herrn von Riedenburg heran. Ihm selbst war es beschieden Inhalt, Zeit, Verfasser, Quellen des vermeinten Ineditums, von welchem Bodmer und Breitinger nur einen Theil durch einen ältern elsässischen Germanisten vorweggenommen wähnten, mit zwingender Beweisführung zu bestimmen. Die Mangelhaftigkeit des Textes konnte ihm gleich anfangs nicht entgehen, aber zur chronologischen Fixirung, die heute jeder Student treffen müßte, bedurfte es damals, wo man tastend weit getrennte Perioden in ein vages schwäbisches Alter zusammenwarf und Werke aus der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts vor Kaiser Friedrich II. ansetzte, anderer als sprachlicher und metrischer Stützen. Erst in Hamburg lenkte 1769 eine bibliographische

Beschreibung frühester Incunabeln Lessingen auf die rechte Spur, welche Gottsched bereits gekannt hatte. Jene Fabeln waren kein Anekdoton, und das bisher nur von Seiten der Typographie, aber nirgends nach seinem Inhalt gewürdigte Buch befand sich in Wolfenbüttel. Einer der ersten Griffe des neuen Bibliothekars galt diesem Bande. Seine durch Heinecken geweckte Vermuthung ward Gewißheit: die „Fabeln aus den Zeiten der Minnesinger" lagen in einem Bamberger Druck von 1461 als ehrwürdiger Erstling deutscher Incunabeln vor ihm. Als er 1773 in dem Beitrag „Über die sogenannten Fabeln aus den Zeiten der Minnesinger" seine erste Entdeckung eingehend bekannt machte, drängte sich ihm die lebhafte Bemerkung auf, die wir in anderen bibliothekarischen Schriften variirt fanden: „Wie wenig man sieht, wenn man nur das sieht, was man sehen will! wenn man für nichts Augen hat als für seinen Kram! Und wie bekannt etwas sein kann und zugleich wie unbekannt! — Als erster Druck war unser Fabelbuch bekannt genug; nur als das, was es eigentlich ist, war es so unbekannt, daß es völlig ungerügt einmal und zweimal als etwas ganz Neues aus Handschriften konnte und durfte gedruckt werden. Das macht, der Litterator verachtet meistens den Poeten, und der Poet lacht gemeiniglich über den Litterator. Jeder begnügt sich, um seine Welle zu gehen wie ein geblendeter Gaul". Er erklärt es für seine Amtspflicht was er bewache auch zu kennen und beginnt mit Ergänzungen zu Heinecken ohne die typograpische und bibliographische Frage völlig abschließen zu können. Sie ist hier auch nebensächlich. Für den Nachweis der Identität der Zürcher und Bamberger Fabeln genügen wenige Worte, sowie Lessingen Ein Blick genügt hatte diese Übereinstimmung zu erkennen. Also hat er nur die Mühe das nähere Verhältnis der beiden Texte zu bestimmen, was durch Vergleichung ganzer Stücke und einzelner Verse geschieht. Ungleich werthvoller als solche mangelhafte Collationen, die auch in der Ausscheidung von Flickversen zu weit gehen, ist die Ergänzung der Zürcher Ausgabe durch den Epilog und sechs von Lessing vollständig abgedruckte Fabeln, so daß, beide Bücher zusammengenommen, keines der „hundert peispil" mehr fehlt. Lessings Schluß deutet schon die zweite, nicht minder durchschlagende Entdeckung an, die er jedoch erst 1780 ausarbeitete, die Entdeckung des Verfassers. „Ich sage itzt nur so viel davon, daß dieser Name aus einer Hand-

schrift unsrer Bibliothek von Gottscheden mit einer Oscitanz — ich weiß kein anderes Wort, Unachtsamkeit sagt viel zu wenig — angegeben worden, die schwerlich ihresgleichen haben dürfte." Von den für unsre Fabeln in Betrag kommenden Handschriften, aus denen nun Lessing zwar höchst willkürlich zusammengeklaubte Textproben, aber den wahren Autornamen schöpfte, hatte Gottsched eine in der Hand gehabt. Gottsched verfügte überhaupt über das ganze nöthige Material, noch bevor die Schweizer auftraten: er kannte die Identität der Fabeln bei Scherz und der Fabeln des Bamberger Druckes, was den Zürchern entging, weil nach Lessings Bemerkung jeder auf den andern schimpfte und keiner den andern las; er hatte die Seite des Codex Gudianus, wo der Dichter sich nannte, aufgeschlagen, blieb aber zu bequem bei einem Verse stehen, der nicht den Poeten, sondern den Adressaten der Widmung anführte; er konnte ebenda finden, daß diese Fabelmasse dem Latein entlehnt sei, und die Quellenforschung eröffnen. Die Schweizer übernahmen von Gottsched in einem Nachtrag nur den unglücklichen Herrn von Riedenburg, den man sogleich in einem alten burggräflichen Minnesinger wiederfand. Ein Vergnügen für Lessing, die Köpfe der alten Feinde an Limmat und Pleiße auf einander zu stoßen. Aber er hat doch selbst die unzulänglichen Winke Gottscheds sehr verspätet kennen gelernt, beim Erscheinen der Zürcher Ausgabe noch gar nichts davon gewußt, Gottscheds leicht fortzuführende Entdeckung betreffs der Incunabel sogar erst nach seinen eigenen Fünden beachtet und kühl erwähnt. „Der es zu dewtsch pracht von latein . . . er ist genant Bonerius" las Lessing in der von Gottsched allzu flüchtig eingesehenen Handschrift. Die Wolfenbüttler Manuscripte des „Edelsteins" — diesen Titel konnte Lessing noch nicht kennen — sind freilich schlecht genug und Lessings Ausführungen darüber ohne weitern Belang, aber Boner heißt der Fabulist wirklich, vor Hugo von Trimberg hat er wirklich gelebt, er gehört wirklich dem vierzehnten Jahrhundert an, nur nicht der zweiten Hälfte, wie sein Entdecker mit subtilen Gründen darlegen möchte. So ist auch die Zeitbestimmung wenigstens ungefähr gelungen, und die Verwerthung des „Renners" dafür war an sich ein methodischer Fortschritt. Seither ist der Predigermönch Ulrich Bonerius urkundlich für die Jahre 1324—1349 zu Bern nachgewiesen und aus dem im Jahre 1340 erfolgten Abscheiden Herrn Johanns von Ringgenberg

(nicht Riedenburg oder anders) ein ziemlich sicherer Schluß auf die Abfassungszeit des „Edelsteins" gezogen worden. Durchweg auf Lessings Schultern steht die rüstige Bonerforschung neuester Zeit in der Quellenfrage, denn auch der Versuch an Avians Stelle die prosaischen Apologi Aviani zu schieben und selbst der weitere Versuch die Zeitfolge und sachliche Gruppirung bei Boner aus innern und äußern Gründen theils umzustoßen, theils klarzumachen, hat Lessings belesene Erweise zur Voraussetzung. Ebenso ist man in Bezug auf die schwierigen Epimythien in lateinischen Hexametern bis heute nicht viel weiter gekommen als Lessing, der diese Frage noch für einfacher ansehn durfte. Lessing hat in einer anschaulichen Tabelle bewiesen, daß in Boners Hundert über zwanzig Nummern aus Avian und vorher über fünfzig aus dem sogenannten Anonymus Neveleti geflossen sind. Er hat nur in Kleinigkeiten geirrt, wenn ihm ein allgemeiner Pentameter des Anonymus als Motiv für die 1. Fabel genügte oder der spätere „Renner" einmal allein beigezogen ward, und wahrscheinlich schon fast alles gewußt, was neuerdings aus den Gesta Romanorum, dem Jacobus a Cessolis, Petrus Alfonsi, Johannes Junior, Vincentius Bellovacensis hervorgeholt worden ist; denn Lessing versichert von dem noch unerledigten Viertelhundert achtzehn Fabeln belegen zu können, und mehrere der eben genannten Namen finden sich in seinen nachgelassenen Notizen, die sammt brieflichen Nachrichten für das regste, auch auf Chaucer und viel mehr ausgedehnte Parallelstudium der mittelalterlichen Apologen- und Novellenlitteratur zeugen.

Mit dem Anonymus Neveleti, der Hauptquelle Boners, war Lessing im Verlauf seiner unermüdlichen, seit den Leipziger Anregungen durch Christ erfolgreich betriebenen Forschungen über die antiken Fabulisten und ihr Nachleben im Mittelalter vertraut geworden. Außer bedeutenden Skizzen liegt uns der zwischen Christs paradoxer Kühnheit und dem ruhig sichtenden Fleiß der Gegenwart sehr förderlich vermittelnde Beitrag „Romulus und Rimicius" (1773) vor, ein bewunderswerthes Specimen von Gelehrsamkeit und Scharfsinn. „Mit jener Entdeckung" der Bonerschen Sammlung „hatte ich mich wieder ganz in das Feld der Aesopischen Fabel verirrt. Es war eine Zeit, da ich keinen Dichter mit mehrerem Fleiße studirte als den Phäder. Und damals, wie oft wünschte ich mich in die Bibliothek zu Wolfen-

büttel! Denn nur allzu oft stieß ich in den Noten des Gudius über meinen Autor auf Dinge, die ich mir dort und nur dort aufklären zu können versprach." Der Bibliothekar durfte sich aufs Gründlichste in diese Stofffülle vergraben. Der griechische Aesop war im Mittelalter verschollen und ersetzt durch Prosaauflösungen der Jamben des augusteischen Phaedrus, besonders durch die an Kunstwerth geringe, aber höchst einflußreiche Paraphrase des Romulus, von welcher Oesterley neuerdings eine Handschrift des zehnten Jahrhunderts in völliger Übereinstimmung mit der Weißenburger, dem codex Gudianus zu Wolfenbüttel, fand. Der Anonymus in Isaak Nevelets Sammelwerk von 1610, Mythologia Aesopica, hat den ersten drei Büchern des Romulus, welche auch Heinrich Steinhöwel in seinem deutschen „Aesopus" (Ulm um 1475) ohne stärkeren Umsturz der alten Anordnung darbietet, die Form lateinischer Distichen geliehen und seinerseits eine internationale Wirkung gefunden. Das Material der Romulushandschriften und der unmittelbaren oder mittelbaren Bearbeitungen nach Romulus ist seit Lessings Tagen beträchtlich angeschwollen. Es war schon damals schwer zu überblicken, sehr schwer zu entwirren, da Gelehrte wie Nevelet und Nilant mehr verwickelnd als klärend gearbeitet und Christ, wie er den Knoten der noch immer nicht ohne Rest gelösten Phaedrusfrage mit der verfehlten Annahme einer humanistischen Falschmünzerei zerhieb, durch die Prolusio zum Phaedrus und die Fabulae Aesopicae nur eine unruhige Gährung der heiklen Probleme erzeugt hatte. Besonders waren verschiedene Romulusschichten zusammengeworfen und weiter der Prosaphaedrus des Romulus mit der Aesopübersetzung des Rimicius, eines Italieners aus der Renaissance, ärgerlichst confundirt worden. Hier räumte Lessing auf, indem er zugleich neues Licht über den Gudischen Phaedrustext und über den Bestand sowie den Zusammenhang mannigfacher Fabelwerke mittelalterlicher und neuerer Zeit verbreitete. Es ist unmöglich die unbequemen Pfade, wo so viele Dornen den Vordringenden aufhielten und so viele Steine den vorsichtigen Schritt gefährdeten, rasch abzugehen. Auf wenigen Blättern hat Lessing seine Resultate und Andeutungen, Antworten und Fragen zusammengefaßt, selten nach damaliger Sachlage fehlgreifend, gelegentlich Auskünfte versprechend, die uns vorbehalten worden sind wie für den Überschuß des Nilantschen

Anonymus gegen seine schlimm behandelte Quelle, den Romulus, oder für damit zusammenhangende Schlüsse auf die der heutigen Philologie reiner als der Christischen fließende Tradition des Phaedrus selbst. Zwei Beweise vor allem tritt er an, und beide sind ihm über allen Zweifel gelungen: „vors Erste, daß der Romulus in der alten Ulmer Ausgabe, welchen Nevelet Rimicius nannte, ein völlig ebenso guter Romulus ist, als Nilant nur immer ans Licht gebracht. Zweitens, daß Rimicius nie das Allergeringste mit dem Romulus zu schaffen gehabt, daß er weder Romulus ist, noch den Romulus auch nur herausgegeben". Indem Lessing zum Schluß eine vergleichende Tabelle für den Phaedrus und mehrere Romuli aufstellte, erleichterte er den folgenden Parallelisten ihre Arbeit beträchtlich; indem er dem Steinhöwelschen Aesop seine richtige Stelle in der Entwicklung anwies und auch sonst die so wichtigen litterarischen Makler Deutschlands im fünfzehnten Jahrhundert beachtete, half er dem noch heute sehr zurückgebliebenen Studium jener Übergangsepoche unserer Prosa die Bahn brechen. Auch dies Mal fehlt ein gutes Wort über die Schätzung derartiger Untersuchungen nicht: „Wozu hilft es, ob wir die Kahlmäuserei wissen, oder ob wir sie nicht wissen, daß Romulus Romulus gewesen und Rimicius nie etwas mit dem Romulus zu thun gehabt? — Alles wol überlegt, denke ich doch, daß ich nicht so ganz für die leidige Neubegierde gearbeitet habe. Denn man kann den Romulus in einem doppelten Lichte betrachten: als eine magere Kuh für sich und als eine magere Kuh, nachdem sie eine fette verschlungen, die man gern wieder aus ihr heraus haben möchte. Ich will sagen, man kann in ihm entweder den bloßen Romulus, einen bloßen Schriftsteller des eisernen Zeitalters, oder die verschmolzenen Trümmer eines Schriftstellers aus dem güldenen Zeitalter, eines Phaedrus, oder wie er sonst geheißen, sehen und finden wollen. In dem einen Falle sowol als in dem andern ist vor allen Dingen nöthig zu wissen, wo er in seiner möglichsten Lauterkeit noch anzutreffen, besonders wenn er einmal da ist; wenn ihn die Gelehrten in einer schlechtern Gestalt nicht gleichgiltig aufgenommen haben, warum soll man ihn nicht in seiner bessern bekannt machen dürfen?" Die Fabulisten schienen ihren alten Liebhaber, den treuen Schüler Christs, gar nicht mehr loslassen zu wollen: im letzten Jahre seines Lebens schrieb er einen kleinen bestrittenen Aufsatz

über den Anonymus Neveleti, worin er für Christs verwegenste Hypothesen eintrat, aber seine eigenen Muthmaßungen nur fragmentarisch, in der Namensfrage — Alanus — entschieden fehlgehend vortrug; er sammelte kritische Beobachtungen zu einzelnen Fabeln des Aesop und Phaedrus und machte mehrere Ansätze zu einer Geschichte der aesopischen Fabel, von ihren Anfängen ausholend oder mit dem Mittelalter, das wenigstens in dieser kleinen Gattung den Vorwurf einer gegen die antike Erbschaft tauben Barbarei nicht verdiene, einsetzend. Was davon ausgearbeitet war, ist durch einen bösen Zufall verloren gegangen, aber Skizzen belehren uns über die strenge Gliederung und die weitere Ausschau dieser Studien. Es wäre anziehend beim Reineke Fuchs die Kluft zwischen Lessing und J. Grimm zu messen und in anderen Fragen seine Stellung zu Christ und nicht sowol dem Fabeldichter, als dem Fabelforscher Gellert zu beobachten. Einmal stehen die Entdeckungen über Boner summarisch an der Spitze, ein ander Mal erzählt der Eingang, daß Lessing ehedem an einer vollständigen Geschichte der aesopischen Fabel gearbeitet habe, sich aber nunmehr durch die Menge dieser Collectanea von der Ausführung abgeschreckt fühle.

Diese „Geschichte" hatte Lessing nicht selbständig oder in den „Beiträgen" erscheinen lassen wollen, sondern in einer Ausgabe „Vermischter Schriften", die ihn seit dem Anfang 1770 beschäftigte und es nur auf einen einbändigen Torso brachte. Er war schon vor Jahren, als er der Welt seine „Schriften" in Poesie und Prosa ein zweites Mal anbieten wollte, keineswegs gesonnen gewesen seine ganze geistige Entwicklung historisch vor dem Publicum zu entfalten. Knappe Fabeln sollten die bauschigen Verslein, männlichere Komödien die kindlichen, reifere Kritiken die ersten Würfe völlig ersetzen. Er wollte nicht umbauen, sondern neubauen. So auch und energischer jetzt. Schmid, der „Schurke von Anthologisten", brachte einen Neudruck Lessingscher Knabenwerke; Lessing wollte ohne jede Rücksicht auf derlei vergessene Lappalien den „Laokoon" als sein Hauptwerk umformen und vollenden, um dann der Reihe nach Prosafabeln, lebensfähige Dramen, der Erhaltung werthe Abhandlungen auf den Ambos zu legen. Die Leipziger Reime überwies er unbedenklich der ohne Unterlaß schnurrenden Drehbank Ramlers. Er selbst empfand nur geringe Freude am Feilen und

Auffrischen und bedauerte die Zeit, welche der „alte verlegene Bettel" ihn kostete. Als er den Eintritt seiner letzten Lebensperiode 1771 mit dem ersten Bande von „G. E. Lessings Vermischten Schriften" bezeichnete, nannte der bescheidene Vorbericht es eine Thorheit zur Ausbesserung einer alten Hütte Materialien zu verschwenden, aus welchen ein ganz neues Gebäude aufgeführt werden könnte. Die früheren Fabelstudien mit ihrer gedehnten Polemik und ihrer philosophisch-lehrhaften Theorie waren eine solche Hütte, die neue Geschichte der Fabel sollte ein festgegründetes Haus werden, und auch für zahlreiche neue Beispiele neben den alten wurde gesorgt. Aber der bis 1775 immer wieder vorgenommene und unmuthig zurückgelegte zweite Band kam überhaupt nicht zu Stande, während den ersten die gewiß schon viel länger geplanten „Zerstreuten Anmerkungen über das Epigramm, und einige der vornehmsten Epigrammatisten" als Novität zieren. Fünftheilig gegliedert wie die Abhandlungen über die Fabel von 1759, theilen sie mit diesen die Methode der negativen Instanzen, das Streben nach strenger Simplification, die Bevorzugung Eines antiken Musterautors, und die Grenzscheidung, dort zwischen Fabelhandlung und Drama, hier zwischen Epigramm und Fabel. Beide Male wird zunächst ausführlich gezeigt, welche Lehren verfehlt, was für Gedichte verunglückt seien. Aber an die Stelle der dortigen Umständlichkeit ist hier knappe Eleganz getreten, die ungenießbaren Reste Wolffscher Deductionen sind einer Fülle präcis ausgebeuteter Beispiele gewichen, statt jener steifen Erörterungen über die Klassen und den Nutzen der Fabel haben wir hier nach der einen historisch-theoretischen Abhandlung vier philologisch-kritische zur Geschichte des Epigramms, wie denn Lessing im zweiten Bande wahrscheinlich ein gut Theil seiner veralteten Untersuchungen über das Wesen der Fabel den geschichtlichen über die Reihe der Fabulisten geopfert haben würde. Sehr im Unterschied von den gefälligen Linien des „Laokoon" ist der Gang der Epigrammforschung eine unerbittlich schnurgerade Straße, auf welcher Lessing im hurtigsten Eilmarsch von Griechenland nach Rom schreitet. Er offenbart die volle Schlagfertigkeit und Sicherheit des logischen Kopfes, nur daß so ein Logiker von einer Prämisse aus gern allzu stracks weiter schließt, allzu enge mathematische Formeln für genügend hält, die Dinge der Kunst nach seinem Seh- und Angriffspunkt ungleich einfacher glaubt als sie

in der bunten Wirklichkeit leben. Epigramma heißt wörtlich Aufschrift: also meint Lessing von dem Ursprung der epigrammatischen Dichtung aus Denkmälertiteln ausgehen zu müssen, um das Wesen der Gattung richtiger zu fassen als die Scaliger Vavassor Boileau Batteur. Denn daß die epigrammatische Dichtung eine haarscharf zu definirende Gattung des Alterthums sei, daran zweifelt er natürlich keinen Augenblick, und da der unumschränkte Inhalt der Epigramme seinem Bedürfnis nach sparsamster Concentration nicht gehorcht, so muß sich ihm aus der Form, d. h. aus Zahl und Anordnung der Theile ergeben, warum ein Sinngedicht noch immer eine Aufschrift oder Inschrift heißen kann. Auf den „einzigen Umstand", daß gemäß dem monumentalen Ursprung der Epigramme jedes in zwei Theile, Reizung der Neugier und Befriedigung, „Erwartung" und „Aufschluß", zerfalle, gründet Lessing seine ganze Theorie, eine verbesserte Auflage der Vavassorschen von 1669. Lessing nennt „das Sinngedicht ein Gedicht, in welchem nach Art der eigentlichen Aufschrift unsere Aufmerksamkeit und Neugierde auf irgend einen einzelnen Gegenstand erregt und mehr oder weniger hingehalten werden, um sie mit Eins zu befriedigen." Diese Deutung könnte auch dann richtig sein, wenn Lessings wunderliche Auffassung, als sei jedes Denkmal ein Räthsel, das einer inschriftlichen Lösung bedürfe und so das Vergnügen befriedigter Wißbegier mit dem sinnlichen Eindruck des Schönen zu einem „dritten angenehmen Gefühl" vereinige, gar keinen Beifall fände und die ganze Ableitung in nichts zerfiele. Mit den beiden Postulaten, Erwartung und Aufschluß, bewaffnet, will Lessing die zwei Aftergattungen des Epigramms kennzeichnen: die eine, welche Erwartung erregt ohne Aufschluß zu gewähren, die andere, welche Aufschlüsse giebt ohne unsere Erwartung danach geweckt zu haben. Der ersten Klasse gehören vornehmlich die kleinen Versificationen bloßer seltsamer Facta oder Dicta an, wie Lessing im Einzelnen mit viel präsenter Kenntnis, Laune und Billigkeit zeigt, der zweiten besonders die allgemeinen Moralia oder Lehrsätze, was er treffend einigen Deutschen und schärfer dem pedantischen talentlosen Führer des Epigramms im siebzehnten Jahrhundert, John Owen, vorrückt im Gegensatz zu dem sehr selten moralisirenden Martial. Eher als Spannung und Pointe ließe sich die Kürze von Lessings Lapidarinschriften ableiten und danach dem ersten Theile, der Erwartung, übersichtliche Einheit vorschreiben,

ausführende Erweiterung, wo nicht eine bestimmte künstlerische Absicht der Hyperbel waltet, verbieten. Sogleich tritt die Lehre hinzu, daß ein Epigramm doch nicht all zu kurz gerathen, daß nicht die Erwartung bloß im Titel liegen und das Gedicht nicht bloß dem Aufschluß gehören dürfe; auch darin ist Martial das Muster. Und wieder glaubt Lessing sein Gesetz, des Aufschlusses erste und vornehmste Eigenschaft sei Kürze, aus der Inschrift eines bewunderten Denkmals zu folgern, dies Mal wol am spitzfindigsten und unglücklichsten: von den sattsam bekannten Personen und Handlungen, denen man Denkmäler errichte, lasse sich mit wenig Worten viel sagen, und die Denkmäler seien auf offenen Straßen und Plätzen „nicht sowol für die wenigen müßigen Spaziergänger, als vielmehr für den Geschäftigen, für den eilenden Wanderer errichtet, welcher seine Belehrung gleichsam im Vorbeigehen muß mit sich nehmen können.“ Aber wieder hat Hand und Fuß was Lessings Detailkritik über verschiedene Beispiele vollgepfropfter Sinngedichte beibringt oder gleich darauf über die Effecte trügerischer Erwartung, zweideutigen Aufschlusses bemerkt. Seine erste Abhandlung gipfelt in der Forderung der Pointe, und zwar einer Pointe, auf welche die Erwartung zielt und welcher alle übrigen Gedanken dienen, doch sagt uns Lessing in einem feinen Vergleich mit falschen, aber an Kunstwerth kaum geringeren Münzen, daß ihn auch die Pointe des bloßen Witzspieles und die mit glücklichen Mitteln bewerkstelligte Variation des acumen wol ergetzt; was wir dem Epigrammatiker Lessing gern glauben. Sein Sinngedicht ist das zugespitzte Sinngedicht der Römer, Neulateiner und Franzosen; von der straff gespannten Sehne fliegt der satirische Pfeil schwirrend an das Ziel. Das war Herders Sinngedicht nicht, und wie dieser durch seine aus der Sympathie griechischer Fülle gewonnene herrliche Abhandlung „Wie die Alten den Tod gebildet“ dem engeren Bette der Lessingschen reine Fluten zuführt, so rückt er auch auf dem epigrammatischen Gebiete der verstandesmäßigen Einschränkung seinen lyrischen Reichthum, dem lapidaren Lakonismus oder kaustischen Witz die hellenische Anmuth, den philologischen Noten über Martialis seine aesthetischen Anmerkungen über die griechische Anthologie gegenüber (1785). Rasche Einwürfe hatte er gleich nach dem Erscheinen des Lessingschen Bandes als Recensent erhoben. Nun schildert er weit ausholend in lieblich geschmückter Sprache das Genie der griechischen

Dichtung und preist ihre leichte Wortfülle in Rede und Schrift, ihr sanftes Maß der Menschlichkeit und die Schule geselliger Empfindung, welche das griechische Epigramm, von stillem Mitgefühl für alles Umgebende heiter beseelt, eröffne. Ist die Theorie des philosophischen Lessing genetisch und umfassend genug? fragt er und hält eine viel weitere Revue über die sinnige und simple Exposition der Denkmäler durch Aufschriften, ohne die scharfe Forderung nach zwei wolgemessenen und klug combinirten Theilen zu stellen. Lessing kannte nur Eine echte Gattung des Epigramms und etliche Aftergattungen, Herder unterscheidet sieben Arten: die einfache epigraphische Exposition, das Exempelepigramm, das schildernde, das leidenschaftliche, das künstlich gewandte, das täuschende, das rasch und kurz contrastirende, lehrende, strafende. Das letztere, wo aus dem schnellen Anschlag zweier Kiesel die Pointe hervorblitzt, ist das Lessingsche mit seiner Erwartung und seinem Aufschluß. Lessing hat Eile, Herder hat Muße. Der Eine wandert scharfblickend seine Straße und will sich bei den Denkmälern am Wege nicht versäumen, der Andere liebt es nicht sich auf Lustreisen kurz abfertigen zu lassen, schweift von dem eingezäunten Pfad ab und bringt von den Wiesen, die er entzückt um sich schauend und genießend durchwandelt, einen duftigen Strauß mit, um daheim sich und andere zu vergnügen an „Blumen aus der griechischen Anthologie". Auch er ist wählerisch; nur fragt er nicht inquisitorisch nach dem Regelrechten, sondern nach dem Schönen, sucht mehr die Grazie als den Spott, läßt die erotischen Giftpflanzen wie Klotzens Straton unwillig im Schatten stehen und wundert sich, warum die Theoretiker des Epigramms nicht den Rückweg von Martial zur Anthologie der Griechen, dieser Meister und Lehrer in allem Schönen, genommen haben. Wie anders Lessing. Bei ihm bildet die Anthologie einen mageren Schluß, wo Dr. Reiske mehr gerühmt wird als der lyrische Gehalt jener Sinngedichte und wo in knappen Einzelbeiträgen gerade das hervorgesucht wird, was in der Anthologie zu dem pointirenden Römer stimmt, so daß man fast versucht wäre das Wort, von allen Arten des Geschmacks sei der einseitige der schlechteste, gegen Lessing selbst zu kehren. Er sucht keine Blumensträuße und nennt verächtlich den weder gesund noch klug, der seine Schöne nur in der Tracht einer unschuldigen Schäferin lieben könne. Für ihn hat die griechische Anthologie außer dem

poetischen Werth noch einen andern, „der, wenigstens in den Augen des Gelehrten, jenem bei Weitem den Vorzug streitig macht“: sie ist eine Fundgrube antiquarischer Nachrichten, wo man sich z. B. über den Herothurm zu Sestos unterrichten kann. Herder hält etwas empfindsam die Hand vor die Augen, wenn er auf seinen Fluren eine Priapstatue antrifft; Lessing hat schon in den Breslauer Jahren die zotigen „Priapeia“ tractirt und ist auch jetzt, wie ein besonderer Abschnitt zeigt, der Ansicht, daß ein ernsthafter Mann ganz wol einige Zeilen zur kritischen Berichtigung dieser unsauberen Thorheiten aufwenden dürfe. Herder würde in Catull den größten lateinischen Dichter, den Lyriker Roms, feiern; Lessing hat ein rasches Lob für die „schönste Naenia“, die Sperlingselegie, und für — Freund Ramlers Nachbildungen, um sich vornehmlich mit einem auf die Wiederentdeckung des Catull bezüglichen Humanistenepigramm zu befassen. Aber bei Martialis angelangt, fühlt sich Lessing auf der Höhe. Diese Abhandlung ist Mittel- und Gipfelpunkt aller fünf, denn die theoretische erste zielt auf den einzigen Martial, Catull ist nur ein Überleiter, der Excurs über die Priapeia ein bloßer Anhang und die vergleichende Betrachtung der Anthologie führt rühmend zu Martial zurück. Bei ihm nämlich findet Lessing die erste deutliche Idee von dem Epigramm und die beständige Treue gegen diese Idee. Darum bleibt er ihm Meister und Muster: „Es hat unzählige Dichter vor dem Martial bei den Griechen sowol als bei den Römern gegeben, welche Epigramme gemacht, aber einen Epigrammatisten hat es vor ihm nicht gegeben. Ich will sagen, daß er der Erste ist, welcher das Epigramm als eine eigene Gattung bearbeitet und dieser eigenen Gattung sich ganz gewidmet hat ... Und so wie dem Martial der Ruhm des ersten Epigrammatisten der Zeit nach gehört, so ist er auch noch bis jetzt der erste dem Werthe nach geblieben.“ Nach einem geistreichen Vergleiche zwischen Wernicke, der mehr Metall, und Martial, der mehr gemünztes Geld in Händen gehabt habe, geht Lessing sogleich an eine Rettung seines alten Lieblings. Er läßt den Vorwurf eines falschen Witzes nicht gelten und begnügt sich mit einer, für sich genommen sehr hübschen, zu einer Charakteristik des Dichters aber doch nicht ausreichenden Parallele zwischen Martials Versen auf den Tod der Porcia und späteren Sinngedichten über denselben Gegenstand, um den poetischen Werth des Martial richtig zu beleuchten. Er sucht

eingehender das Pendant zu der einen Rettung des Horaz zu liefern und Martial von dem aus seinen unzüchtigen Versen gefolgerten Vorwurf persönlicher Unzüchtigkeit reinzuwaschen. Was bei dem Odendichter der augusteischen Jahre ganz leidlich gelungen war, ist bei dem Epigrammatisten der späteren Kaiserzeit weit minder geglückt, mag auch Lessing manche Ichverse des subjectiven Bekenntnisses entkleidet und mit gesunder Kritik einige Mythen über Martials Häuslichkeit weggeblasen haben. Und die ausführlichen Noten zu der Überlieferung der Epigrammata, die gelehrten und feinfühligen Einzelinterpretationen können dem Kern seine tendenziöse Einseitigkeit ebenso wenig nehmen, als die vorausgeschickte Theorie, deren Präcision stete Bewunderung finden muß, von einer dürren Auffassung freizusprechen ist. Schön sagt Herder bei anderem Anlaß über Lessings Manier: „Sein Scharfsinn durchschneidet, er durchschneidet meistentheils glücklich; es kann aber nicht fehlen, daß nicht zu beiden Seiten manches unbemerkt bleibe, worauf sein gerade durchdringender Blick nicht fiel."

Auch die Anmerkungen über das Epigramm und die Epigrammatisten tragen schon den Stempel der Wolfenbüttler Bibliothekschriftstellerei, wo bei zunehmender Vereinsamung und Verstimmung Kritik das einzige Mittel war Lessing „zu mehrerem aufzufrischen oder vielmehr aufzuhetzen". Pecuniäre Pflichten nöthigten ihn Schriften zu fördern, die rasch von der Hand gingen und weder die Bemühung noch die geistige Heiterkeit verlangten, ohne welche die umgestaltende Redaction der älteren Werke nicht gedeihen konnte. Nach gezwungenen Versuchen schob er den Vorrath ärgerlich in die Ecke, ging so ungern an diese Aufgaben „wie der Dieb an den Galgen" und kehrte wieder zurück zu der „trockenen Bibliothekararbeit, die sich ohne alle Theilnehmung, ohne die geringste Anstrengung des Geistes hübsch hinschreiben läßt", zu den „Kalmäusereien", den „Mistwagen voll Moos und Schwämme". Der Gipfel der Eiche schien ihm zu verdorren, der Baum nur noch durch seine Wurzeln Nahrung zu ziehen, der poetische Funke in ihm während der mühseligen Dornenlese ganz zu erlöschen. Äußerungen in so herbem, wegwerfenden Tone sind bei Lessing nie für bare Münze zu nehmen, wie voll er auch an trüben Tagen von ihrer niederdrückenden Berechtigung durchdrungen war. Und er hatte der öden grauen Stunden so viele! Aber dann gaben die Gänge aus

dem verwünschten Schloß in die Rotunde, wo er „büffelnd“ seine Entdeckungen anhäufte, doch reichen Trost des wissenschaftlichen Gelingens. Er fühlte sich der ehrenvollen Aufgabe die Bibliothek zu nutzen gewachsen, lieferte der Welt die Beweise dafür und fand im Braunschweiger Litteratenkreis eine so edle und verständige Theilnahme selbst für die abgelegensten Gegenstände, wie seine auch in der Schriftstellerei gesellige Natur nur immer sich wünschen mochte.

Lessing, an heiteren Umgang von jeher gewöhnt und eines durch Zustimmung und Widerspruch erfrischenden Gedankenaustausches so bedürftig, fürchtete im Bücherstaube zu ersticken: „Ich werde, mir gänzlich selbst überlassen, an Geist und Körper krank, und nur immer unter Büchern vergraben sein, dünkt mich wenig besser, als im eigentlichen Verstande begraben zu sein“. Was das gesunkene Wolfenbüttel dem Schmachtenden vorenthielt, konnte die Nachbarstadt ihm reichlich bescheren. Sehr ungerecht nennt der Archäolog Zoega in demselben Jahrzehnt Braunschweig einen übelgebauten, menschenleeren Ort, wo man hin und wieder die traurigen Denkmäler einer mitten in ihrem Glanze verschwundenen Pracht antreffe. Die neue Residenz hatte im Gegentheil nach jeder Richtung einen vielverheißenden Aufschwung genommen. Aus winkligen Gassen, wo die Masse der kleinen Fenster den schiefen Häusern wie in Hamburg das Aussehen eines Glaskastens gaben oder wo in behäbigen Gebäuden die berühmte Mumme gebraut wurde, trat man vor das gothische Rathhaus und die schöne Wage, die ernsten Kirchen, den freskenreichen Dom, und ein Schwarm geschichtlicher Erinnerungen bis zurück zu Heinrich dem Löwen, diesem gewaltigen Archetypus der Welfenart, drängte sich um den Beschauer. Neugründungen gaben von dem wolwollenden Dasein des Hofes und der angestammten regsamen Tüchtigkeit der Bürger Kunde. Das Bildungsleben stand auf einer Höhe wie zu keiner früheren und zu keiner späteren Zeit, und in diese nicht kurz bemessene Epoche ist das Knabenalter eines Gauß gefallen, der heut in Braunschweig mit Lessing die Ehre eines Standbildes theilt. J. Grimm nennt Braunschweig eine Stadt, „die lange Zeit her in ganz Norddeutschland ihren alten Ruhm behauptet, die nicht wenig große Männer in sich erzeugt und genährt, fast immer einen freien Sinn bewahrt hat.“ Einer noch jungen pädagogischen Stiftung verdankte der Ort während der zweiten

Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts die Ehre, zahlreiche Männer von Talent und Ruf, hervorragende Dichter und Gelehrte dauernd zum unschätzbaren Gewinn der lernenden Jugend und zum Heil seines ganzen geistigen Lebens zu beherbergen. 1745 war das Carolinum als eine zwischen Gymnasium und Universität vermittelnde Schule ins Leben getreten, eine Schöpfung des Prinzenerziehers und Hofpredigers Jerusalem. Seine drei Jahre zuvor erfolgte Berufung auf einen leitenden Posten machte Epoche im Lande, denn der feine und schmiegsame, in Hannover, Sachsen und England, auf Reisen und als Informator vornehmer Familien gebildete Theologe, der weder rechts noch links anstieß, sondern mit lauer Klugheit und sanfter Moral vor der versteinerten Orthodoxie und dem gefährlich raschen Deismus auswich, war zu einer Stellung bei Hofe geboren. Kein Streber, aber wachsender Ehren froh, gewann er das Vertrauen der ganzen herzoglichen Familie und sann als Mentor des Erbprinzen sogleich auf Schulreformen für das Land. Er leitete das Carolinum, das auch sein hoher Schüler durch mehrere Jahre besuchte, und vergab die Stellen auf eine urbane Weise und mit gutem Blick. Zu ihm zog Winckelmann als Bittsteller; auf seine Protection hoffte der junge Klopstock um so lebhafter, als von den Bremer Beiträgern mehrere an das Carolinum berufen worden waren, die nun Lessing in Braunschweig vorfand. Gärtner freilich zählte weder im geselligen Leben noch in Kunst und Wissenschaft mit, aber Zachariä war litterarhistorisch thätig und trotz kleinen prahlerischen Anwandlungen ein willkommener Cumpan; Ebert, weltmännischer und vielseitiger, hatte sich nach der langen Wanderung durch Youngs Nächte einer Hamburgischen Wollebigkeit hingegeben und ergetzte als witziger und gutmüthiger Gesellschafter den Hof wie den Freundeskreis durch seine Conversationsgabe und sein ausgezeichnetes Vorlesen; Konrad Arnold Schmid, den die Poesie schon in der Jugend nur selten besuchte, leitete als der gelehrteste Bewohner Wolfenbüttels zu den wissenschaftlich productiven Schulmännern wie Heusinger und Leiste über, mit denen Lessing in Sachen der „Beiträge" und anderer bibliothekarischer Interessen verkehrte, während Schmid für ihn nicht nur ein lebendes Repertorium und ein unermüdlich copirender Mitforscher, sondern auch der gastlichste Hausvater war. Seine Familienstube galt den jüngeren Braunschweiger Litteraten für die behaglichste der ganzen

Stadt: wenn Lessing hier eintrat, umgab ihn die gutherzige Liebenswürdigkeit der Frau und Töchter; der Schwiegersohn Eschenburg, dem der „schmarutzende" Gourmand Ebert in Lessings Gunst bald weichen mußte, erzählte von seinen Shakespeareschen und deutschen Studien; und der selbstlose Papa schleppte herbei, was er den vielen Blättern des gelehrten Briefwechsels zwischen Braunschweig und Wolfenbüttel noch nicht anvertraut hatte. Es war ein wolthätiger, auf geistige und seelische Übereinstimmung fest gegründeter Umgang, dessen Segen Lessing in Braunschweig genoß. Man blieb nicht am Theetisch sitzen und ging zu Punsch und Wein in einen Kneipzirkel, wo Beamte und Officiere harmonisch an den geselligen und litterarischen Vergnügungen theilnahmen. Nachdem er anfangs in Gasthöfen abgestiegen war, miethete sich Lessing in Braunschweig eine eigene kleine Wohnung bei einem wackeren Weinhändler, der außer der guten Herberge auch einen reinen Trank bot. Er lebte fortwährend mit Männern zusammen, welche dem Hofe mehr oder weniger verbunden waren: zwar blieb sein Verhältnis zu Jerusalem ohne Conflict ein kühles, da weder der ebenmäßige, accentlose Stil dieses theologisch-höfischen Gellert, noch die verwischende Apologetik der „Betrachtungen über die vornehmsten Wahrheiten der Religion" ihn befriedigen konnte, aber Ebert stand in hoher Gunst, Eschenburg erzog einen natürlichen Sohn des Erbprinzen, der Kammerherr von Kuntzsch gehörte zu seinen Intimen.

Dieser Hof gefiel sich in keiner stolzen und schroffen Abgeschlossenheit. Von Braunschweig ist die junge Prinzeß Anna Amalia nach Weimar gezogen um dort mit heiterster Verläugnung alles Etikettenzwanges ein Zusammenleben von Geburt- und Geistesadel ohne Gleichen zu eröffnen. Wer die deutsche Kleinstaaterei des vorigen Jahrhunderts verächtlich mißt, sollte zugleich des Segens nicht vergessen, der von den bescheidenen Bildungsherden besonders mitteldeutscher Höfe so voll über Deutschland sich ergossen hat, daß uns Frankreich mit seinem Einen riesigen Bildungscentrum beneiden und jeder Souverain einer Großmacht diesem im Verhältnis unübertroffenen Aufwand für die edelsten Güter die Palme reichen muß. Weimar, „wie Bethlehem in Juda klein und groß", gab der Kaiserstadt an der Donau und der Königstadt an der Spree ein beschämendes Beispiel. Kein zweiter Fürst, der würdig und unbefangen genug wäre ein Gedicht wie „Ilmenau" oder

die Huldigung der venezianischen Epigramme zu empfangen; auch die Braunschweiger bei weitem nicht, wie ungerecht ihnen oft eine wolfeile Tendenzmalerei mitgespielt hat. Sie, nicht Friedrich II. von Preußen, nicht Joseph II. von Österreich, haben Lessing ein Obdach geboten, als er seiner deutschen Heimat auf ewig den Rücken kehren wollte, und sie haben loyaler mit Winckelmann verhandelt als ihr Schwager und Oheim an der Spree. Eine eigenthümliche, der Großartigkeit nicht entbehrende Einmischung moderner französischer und preußischer Elemente kennzeichnet die Braunschweiger Welfen der Lessingschen Zeit. Das wälsche Wesen eines Anton Ulrich, aus dessen Üppigkeit neben hohlen Nichtigkeiten auch edlere Früchte wie eine reinere Aneignung Corneilles erwuchsen, wurde zwar eingedämmt, doch die Vorliebe für Ballets, italienische Musik, französische Dramen behielt lang hin Geltung und fand in der nachahmende Rücksicht auf den undeutschen Geschmack des größten deutschen Fürsten neue Nahrung. Herzog Karl mit seinem leichten sinnlichen Naturell freute sich, auf dem Thron all die pedantischen Fesseln einer engherzigen Jugendbildung abzustreifen und seinem Impresario Nicolini übermäßige Mittel zur Verfügung zu stellen. Es kam sogar vor, daß deutsche Originale in französischer Vermummung auf das Braunschweiger Repertoire der sechziger Jahre wanderten: Prinz Friedrich selbst lieferte eine freie Übertragung der Miß Sara Sampson. Auf der andern Seite und in viel stärkerem Maße, als die hergebrachte Beurtheilung dieser Welfen uns glauben machen möchte, erstarkte die deutsche Politik Braunschweigs nach innen und außen, heldenmüthige Prinzen starben in den Feldzügen des Jahrhunderts seit dem spanischen Erbfolgekrieg den Tod der Ehre, Karl schloß sich innig an Friedrich II. an, und bis in die napoleonische Zeit blieben die Braunschweiger Preußens treue Bundesgenossen im Frieden, seine Feldherren und Blutzeugen auf den Schlachtfeldern. Geerbte und sorglos von Jahr zu Jahr vermehrte Schulden hinderten den Herzog keineswegs daran in vielen Zweigen der Landesverwaltung heilsame Reformen anzubahnen, die vorgefundene Unordnung nach Kräften wegzuräumen, die Gewerbe und gemeinnützigen Institute auf jede Weise zu heben und besonders das Schulwesen musterhaft umzugestalten. Dafür meinte der gutmüthige, lebenslustige Herr wol befugt zu sein in künstlerischen Genüssen, im Verkehr mit schönen Freundinnen und in der Sorge für

die Kasse seiner zahlreichen Anverwandten ohne ängstliche Sparsamkeit zu wirthschaften, und dieser von dem besten Willen beseelte, gebildete, thätige, aber in keiner Resignation und weisen Umsicht geübte Fürst zog die Landesfinanzen an den Rand des Abgrunds. Sein unfähiger Minister Schrader von Schliestedt ließ ihn gewähren. Als Lessing in Karls Dienste trat, schwebten die Existenzbedingungen der Dynastie und des Staates in einer langen, immer peinlicheren Krise. Der Bankerott schien unvermeidlich. Da übernahm, rasch entschlossen, 1773 der Erbprinz die Leitung des lecken Schiffes, der sechzigjährige Herzog trat als nomineller Herrscher auf sein Altentheil zurück, an Schliestedts Stelle regierte der energische Feronce von Rotenkreutz das Steuer und begann im Verein mit dem Erbprinzen eine erfolgreiche Finanzreform, welcher die rücksichtslosesten Mittel recht waren, wenn sie nur vorwärts führten. So hatte nicht nur der Bibliothekar zu Wolfenbüttel seine kummervollen Stunden; auch im Braunschweiger Schlosse wohnte die Sorge, und die Bemühungen des Hofes um Lessing sind um so höher zu schätzen, je mislicher die Verhältnisse des Landes lagen. Lessing kämpfte mit Schulden; auch der Erbprinz stemmte sich gegen die Lawine der Geldnoth. Lessing wurde durch solche Verlegenheiten oftmals zum Schwarzseher, dem sich Menschen und Dinge verzerrten; man gönne billig auch dem Erbprinzen mildernde Umstände, wenn sein Vorgehen mitunter den Schein eines bittern Egoismus trägt.

Als Lessing braunschweigischer Hofbeamter wurde, fand er sich in den höchsten Kreisen Persönlichkeiten gegenüber, die der Liebe, der Verehrung, des psychologischen Studiums wol werth waren. Das schon erschlaffte, durch und durch warmherzige Wesen des alten Herzogs offenbarte sich bei der ersten Begegnung ganz. Neben ihm ragte als imponirendster Vertreter der älteren Generation sein Bruder hervor, der preußische Feldmarschall Ferdinand, einer der größten Heroen des achtzehnten Jahrhunderts, der gefeierte Sieger von Crefeld und Minden, von Friedrich II. des Beinamens Alcide gewürdigt, dabei reich an schlichten bürgerlichen Tugenden, wolthätig, prunklos, gerecht, gebildet. Auf ihn dichtete Lessing, dessen Muse seit den Vossischen Zwangsarbeiten die Lobverse auf Fürsten verlernt hatte, einige preisende Epigramme, „Als der Herzog Ferdinand die Rolle des Agamemnon, des ersten Feldherrn der Griechen spielte“: „Vorstellen und auch sein

kann Ferdinand allein". Der jüngste Prinz war Leopold, der mit Prinz Friedrich die schriftstellerische Neigung theilte, eifrig Geschichte und Militärwesen studirte und 1785 in Frankfurt an der Oder bei einer Überschwemmung den Tod fand, so in der verklärenden Volksphantasie den schönsten Bürgerkranz des braven Mannes erobernd. Aber die hervorstechendste Figur des Hofes, durch Macht und Charakter, war der Erbprinz Karl Wilhelm Ferdinand.

Im October 1735 geboren und von Friedrich Wilhelm I. aus der Taufe gehoben, erst einem höfischen Ajo, dann der klugen Pädagogik Jerusalems anvertraut, zeigte schon der Knabe die eigenartige Mischung von Eigenschaften, die sich in dem Manne zu einem bald hell, bald dunkel schillernden Bilde steigerten. Der lebendige Geist des jungen Fürsten, meinte sein Erzieher, gleiche einer inneren, in einem feuerfesten Gewölbe eingeschlossenen Flamme. Er war sanguinisch, eigenwillig, ungeduldig, scharf und spöttisch, wißbegierig, kunstliebend, ehrgeizig, thatenlustig; er konnte jäh einem Einfall folgen und ebenso unvermuthet das Gleichgewicht der gemessensten Repräsentation wieder gewinnen, sich nachgeben und sich bändigen, seiner Umgebung anmuthig schmeicheln und ihr im nächsten Augenblick den Codex der Subordination vor Augen halten. Der schön gewachsene, kräftige und bewegliche Jüngling kam früh in die Nähe seines königlichen Oheims, aber in der Tafelrunde Friedrichs wich das sonst so lebhafte Mienenspiel einer ernsten Ruhe, diese freien Conversationen misfielen ihm, das Übergewicht des Königs drückte ihn, es war ihm woler in Friedrichs Schlachten als in Friedrichs Gesellschaften und Concerten. Auch er verband die Schwärmerei für Musik mit den rauhen Tugenden des Krieges. Im Lagerleben gehärtet, ertrug er, Sybarit und Stoiker in einer Person, jede Strapaze und verdiente sich durch Tapferkeit und strategische Begabung in den Oden des Onkels das Lob eines jeune héros. Das unbefangene Frohgefühl der Jugend hat er nie in seinem vollen Umfang gefühlt; daher schielt die in Einzelheiten sehr treffende Charakteristik aus Mirabeaus Feder, denn der Prinz war kein véritable Alcibiade, der ins Leben stürmte, Volksgunst und Frauenliebe durch ein dämonisch siegreiches Wesen eroberte und im Rausche des Leichtsinns verlor, vor den Weisen sich beugte und die Zügel der Weisheit verschmähte. Bewußt und überlegt in Wort und That, unterschied er

sich gründlich von dem sprühenden Liebling Athens. Er hielt sich Maitressen, die seine Sinne, nie seinen Kopf und sein Herz beherrschten. Er sprach elegant, aber man hörte seiner sonoren Rede die Berechnung und Mache an. So war sein ganzes Auftreten nicht ohne eine posirende Vornehmheit, deren sein angeborener Adel gar nicht bedurft hätte und deren Kühle die Vertraulichkeit fern hielt. Und wie durstig sein Geist die Bildung des Jahrhunderts eingesogen, dem vielseitigen Verständnis und dem geschmackvoll gefaßten Urtheil gebrach die warme Liebe, die volle Hingebung. Als er in England eine Convenienzehe geschlossen hatte, reiste er nach Paris, spielte am Hof eine große Rolle und bethätigte durch Besuche in der Akademie oder ein Diner im Kreise der Encyclopädisten sein feines Interesse an Frankreichs freierem Geistesleben. Voltaire wurde in Ferney begrüßt. Dann entfaltete der Prinz in Italien einen verblüffenden Luxus, seine Gondolieri in Venedig stolzirten in Atlas, überall wurden zahlreiche Lakaien gedungen und mit braunschweigischen Livreen neu gekleidet, das Volk staunte über die ungewohnte Pracht eines deutschen Prinzen, er aber, das Äußerliche äußerlich abthuend, strich an Winckelmanns Seite früh und spät durch Roms Sammlungen und Ruinen und hat diese Tage nie vergessen. Selbst in solchen Wochen, wo gemeinsamer Genuß des Höchsten und Ewigen die Standesunterschiede verflüchtigt, spröde Naturen erweicht und wo der Erbprinz wirklich von echter Bewunderung für das Geschaute wie für den genialen Cicerone erfüllt war, hatte sein Wechsel zwischen gewinnendster Unterhaltung und frostigem Schweigen etwas Unheimliches. Wie er selbst den Scherz zurückhielt, so war ihm deutsche Jovialität und Satire als unfein verhaßt; ein Verstoß gegen den Hofton beleidigte denselben Fürsten, der es liebte mit schlichten Leuten das heimische Platt zu reden, obwol jedes Buhlen um Popularität seiner Art sehr fern lag. Er kannte alle Schwächen seines Hauses und fürchtete ihr Verhängnis, darum legte er mit ungeheurer Selbstbeherrschung seine Leidenschaften wie Hunde an die Kette. In bitteren Anfällen von Menschenverachtung mochte er klagen, kein Fürst sei von Liebe umgeben und der Glaube an die Redlichkeit der Leute verrathe mehr Gutmüthigkeit als Weltkenntnis. Aber er tadelte manche unhumane Züge Friedrichs und gab weder seiner ererbten Glanzliebe noch seinem alles Kleine verachtenden Ehrgeiz nach, als ihn die Noth

des Landes zwang den Vormund eines schwachen Vaters zu machen. Ohne eine Phrase zu verlieren übte er für seine Person eine ihm unnatürliche Ökonomie, ließ Schlösser und Gärten und Galerien im Stich um den Wolstand der Bauern zu heben, beugte seinen Stolz zu mühseligen Finanzoperationen und zur Vermiethung braunschweigischer Truppen und täuschte nach Friedrichs Tode die allgemeine Erwartung, er werde bestimmend auf Preußens Zukunft wirken, indem er, theils aus ernstem Gefühl für sein kleines Land, theils aus nie überwundener Furcht vor Miserfolgen, nur der aufopfernde General Preußens blieb, bis er auf dem Schlachtfelde von Jena und Auerstädt den Fall des fridericianischen Preußens mit seinem Blute besiegelte und nach den grauenvollsten Leiden landflüchtig starb. Nehmen wir dieser Erscheinung die willensstarke Selbstzucht, so bleibt ein Complex guter und schlimmer Eigenschaften, der unter anderen Verhältnissen eine Wendung ins Neronische hätte nehmen können und unter den gegebenen leicht eine furchtbare Gefahr für Land und Leute geworden wäre. So aber ist dieser Lebenslauf ein ergreifendes Schauspiel, wie der ernste männliche Wille alle widerspänstigen Regungen in den Dienst selbstloser, wenn auch freudloser Pflichterfüllung zwingen kann. In seinen Adern floß kein Tropfen von dem leichten Blut der liebenswürdigen Schwester Anna Amalia, sein gemessenes vornehmes Wesen drückte und langweilte die urgesunde Kraftnatur des Neffen Karl August, und dennoch nennt ihn Goethe, als er im Sommer 1784 mit seinem Herzog nach Braunschweig kam und während der entsetzlich langen Diners oder der prächtigen Redouten Beobachtungen sammelte, einen großen Mann. Die in fragwürdigem Französisch an Frau von Stein gerichteten Briefe liefern uns eine fortschreitende Charakteristik, die sich nach kühlen Worten über die leeren Formen des Braunschweigers bald erwärmt: man sehe überall den klugen Mann, der von allem, selbst von den Narrheiten seiner Vorfahren profitire, dessen Verstand und Benehmen durchweg bewundernswerth sei und der zielsicher ohne überflüssige, willkürliche, unnütze Nebensachen große Zwecke verfolge; seinen Neffen behandle er mit Auszeichnung, und wirklich müsse ein Fürst, der einen offenen Kopf habe und seines Gleichen im Durchschnitt für mehr als bêtes halte, von einem Verwandten dieses Schlages überrascht sein; die Umgebung nenne seine Absichten schön und bedeutend,

seine Mittel sicher, seine Ausführung consequent; sein Auftreten in der Welt sei unvergleichlich, denn er verstehe die Kunst jeder individuellen Eitelkeit zu schmeicheln vollendet, enfin c'est un oiseleur qui connoit ses oiseaux.

Lessing war dem Ruf in diese Sphäre gefolgt, nachdem er den braunschweigischen Schauplatz geprüft hatte. Es heißt beide Männer, Lessing und den Erbprinzen, herabsetzen, wenn man Lessings Anstellung aus der prahlsüchtigen Eitelkeit des letzteren einen Stern ersten Ranges zu den kleineren Lichtern des Carolinum und Catharineum zu gewinnen ableitet; doch wäre es die häufigste und schlechteste Eitelkeit nicht, die mit großen Männern Staat zu machen sucht. Das Gefallen war gegenseitig gewesen. Der Erbprinz, ein bezaubernder Causeur, wenn er wollte, wird an Lessings Reisepläne anknüpfend von Italien und archäologischen Interessen gesprochen haben; Lessing, in keinem Kreise der Welt verlegen, empfahl sich, je weniger er es auf eine clientenhafte Bewerbung anlegte, und es berührte ihn äußerst peinlich, daß ihm die Kosten dieses ersten Braunschweiger Aufenthaltes aus der Schatulle ersetzt werden sollten. „Sie glauben nicht, lieber Ebert, wie argwöhnisch ich bin, besonders in solchen Dingen. Ich kann mir nicht einbilden, daß der Erbprinz von selbst darauf gefallen ist. Ich fürchte, man hat es ihm zu verstehen gegeben, daß ich etwas dergleichen erwartet hätte. Ich habe zwanzigmal mein ganzes Betragen in Braunschweig überlaufen und mich jedes Wortes zu erinnern gesucht, ob ich das Geringste gethan oder gesagt, was diese Erwartung verrathen können. Der Erbprinz mag immerhin glauben, daß ich der Erstattung bedarf; aber ich möchte nicht gern, am ungernsten von ihm, für einen Menschen gehalten sein, der etwas erwarten und verlangen könnte, bloß deswegen, weil er es bedarf." Dieser stolze Unabhängigkeitssinn bestimmte fortan Lessings Verhältnis zum Hofe. Wenn er die zuvorkommende Leutseligkeit der hohen Familie erfuhr und der Huld des alten Herzogs zu jeder Zeit und in jeder Stimmung sicher blieb, wahrte er von vornherein eine geflissentliche Zurückhaltung, da er und ein Großer nicht für einander gemacht seien. „Ich bin indeß der Mensch nicht, der sich zu ihnen dringen sollte, vielmehr suche ich mich von allem, was Hof heißt, so viel als möglich zu entfernen und mich lediglich in den Cirkel meiner Bibliothek einzuschränken." Er folgte den Einladungen der Herrschaften, machte

fürstlichem Besuch wie der Herzogin Anna Amalia oder schwedischen Prinzen pflichtgemäß, doch „als ob er dazu geprügelt würde", die Honneurs in der Rotunde und zog im übrigen aus seiner örtlichen Entfernung jeden Vortheil. Man sah sich bei der Neujahrscour und andern festlichen Empfängen meist vergebens nach ihm um. Seine Briefe verrathen keine Neugier nach Ereignissen und Reden bei Hofe, die doch in kleinen Residenzen wie der jeweilige Barometerstand das Morgen- und Abendgespräch der Unterthanen speisen. Fast nirgends eine Erwähnung der Frauen des herzoglichen Hauses, kein Wort über Frau von Branconi, deren verführerische Züge uns in der Braunschweiger Galerie Goethes bewundernden Ausruf über solche Unwiderstehlichkeit predigen, nur eine freundliche Erwähnung „unsers lieben kleinen Grafen", ihres Sohnes. Er brachte dem Hofklatsch niemals den geringsten Tribut und war auch nicht gesonnen billigen Ansprüchen von oben, wenn sie über Bücher- und Kunstangelegenheiten hinausgingen, mehr nachzugeben als die kalte Pflicht gebot. Das anspruchsvolle Wesen des Erbprinzen, der Lessing hochschätzte und seine Schriften, auch die gelehrten, gründlich studirte, der aber mit dem eindringenden Blick des geübten Beobachters in Lessings Gedanken las, und das nicht minder anspruchsvolle Wesen Lessings, welcher gern zu rasch aburtheilte und immer den Nacken steif hielt, zogen eine doppelte Schranke im persönlichen Verkehr.

Die Wolfenbüttler Bibliothek suchte der Erbprinz fast nie auf; hier herrschte Lessing ungestört. Selten unterbrachen Gäste von auswärts seine stille Abgeschiedenheit: der treue Moses, Gleim, von jüngeren Litteraten Boie oder von den jüngsten desselben Göttinger Bundes Cramer der Sohn, gelehrte Reisende, unter ihnen sogar ein Astronom aus dem Jesuitenorden, der Lessing zu Liebe einen großen Umweg über Wolfenbüttel nahm, und hochwillkommen im August 1771 Professor Reiske aus Leipzig mit seiner lieben Frau und Arbeitsgenossin. Er voll ehrerbietiger Unterordnung zu Lessing aufschauend, dessen rasche Vielseitigkeit und leichte Stilanmuth mit so tiefem Wissen vereint er bescheiden bewunderte, dessen schneidige Polemik der unbeholfene Mann naiv anstaunte und dessen bibliothekarische Gefälligkeiten bei ihm auf einen so fruchtbaren Boden fielen. Mit breitspuriger Freude folgte Reiske den Wolfenbüttler Arbeiten. Seinem begeisterten

Lessingcultus mußte er auch öffentlich durch eine Widmung in den ausgezeichneten Oratores graeci ein Denkmal setzen, sowie in Heynes Vergilausgabe ein Ehrenplatz für Lessing eingeräumt ist. Und mit inniger Dankbarkeit trat auf der „Lustreise" zu den orientalischen Handschriften Wolfenbüttels Madame Reiske an Lessing heran, eine echte Philologenfrau, von strenger wissenschaftlicher Schulung, die selbständige Helferin ihres Mannes, geistvoller und beweglicher als dieser, ohne eine Spur von Pruderie und ohne jedes Gelüst die deutsche Dacier zu spielen. Um so lieber machte Lessing der befreundeten Schriftgelehrten sein ehrliches Compliment in den „Beiträgen", stand ihr thatkräftig bei, als Reiske im Sommer 1774 aus einem Leben der Entbehrung und Arbeit abschied, und schenkte dem handschriftlichen Nachlaß des „sehr lieben Freundes", auch der Autobiographie, einer der rührendsten und ungeschicktesten Urkunden deutscher Gelehrtengeschichte, seine gewissenhafte Theilnahme. Ein wolthuender Humor umspielt für uns späte Leser dieses philologische Paar, dessen Verlobung nicht mit Blumen und Liebesbriefen, sondern mit kleinen arabischen Galanterien gefeiert wurde und aus dessen Ehe nicht liberi, sondern libri hervorgingen. Dasselbe respectvolle Lächeln stellt sich ein, wenn der gute Reiske mit schwerfälligen Scherzen die gedruckten „Flatterien" für Madame verbittet oder Frau Ernestine über die semitischen Manuscripte ihres Seligen weg den Herzenswunsch, Lessings Gattin zu werden, unverblümt kund giebt.

Lessing aber, der so galant die Frage, ob ein Gelehrter heiraten solle, durch das eheliche Glück der Reiskes für gelöst erklärt hatte, gehörte schon zur Zeit jenes Besuches mit Herz und Hand einer anderen Frau, wenn auch die dunkle Wittwentracht und die schweren Sorgen seiner liebsten Hamburger Freundin nur geheime Wünsche für die Zukunft gestatteten. In ernsten Stunden sahen wir ihn den immer wieder aufgeschobenen Abschied von Frau Eva König nehmen. Ein Briefwechsel, so reg wie ihn Lessing nur je geführt hat, entspann sich zwischen dem in seiner Vollkraft stehenden Mann und der reifen Frau, die, ihrer Stütze beraubt, allein den Kampf ums Dasein kämpfte. Eva Katharina Hahn war geboren in Heidelberg am 22. März 1736 als Tochter eines wolsituirten Kaufmanns; den Vater verlor sie im zartesten Alter — wehmüthig erzählt sie einmal, sie habe ihn gar nicht

gekannt — mit der Mutter blieb sie auch aus der Ferne in treuester Liebe verbunden. Eine gesinnungstüchtige, alle Proben des Glückswechsels überdauernde Harmonie herrschte in dieser Familie, die auch dem gelehrten Beruf akademische Kräfte zugeführt hat und in deren Schoße das junge aufgeweckte Mädchen eine ausgezeichnete Erziehung genoß. Wodurch das schöne Heidelberg Evas eingestandene Verstimmung gegen die Vaterstadt verschuldete, steht dahin, doch war es nicht etwa die Sehnsucht leidigen Verhältnissen zu entfliehen, sondern reine Herzensneigung, welche im Sommer 1756 die Zwanzigjährige dem aus der Elberfelder Gegend gebürtigen, in Hamburg ansässigen Handelsherrn Engelbert König als Gattin zuführte. Aus der Pfälzer Idylle in das bewegte Getriebe einer norddeutschen Großstadt mit anderen Bräuchen, anderer Sprache, anderen Menschen verpflanzt, fand sich die junge Frau schnell in der neuen Umgebung zurecht. Eine gesegnete Ehe, gute und getreue Nachbarn, ein wachsender Wolstand schufen dem liebenswürdigen und thätigen Paar einen dankbar genossenen Hausfrieden, den nur der Verlust mehrerer Kinder trübte. Von sieben blieben vier am Leben: eine Tochter Malchen (1761 geboren) und drei Knaben, deren jüngster, Friedrich (geboren im October 1768), Lessings Pathchen wurde und als schöner, munterer Junge zum Ebenbilde des Vaters heranzuwachsen versprach. Sie alle waren dem eifrigen Besucher des Königschen Hauses liebe kleine Gesellschafter; er verehrte die Frau und schenkte dem Mann, seinem „speciellen Freund“, eine fest begründete Hochachtung. König hatte sich aus eigener Kraft zu Bildung, Ansehen und Vermögen emporgearbeitet. Er betrieb einen großen Seidenhandel in Hamburg, besaß Seiden- und Tapetenfabriken zu Wien, in denen das italienische Rohmaterial verarbeitet wurde, und unterhielt bedeutende deutsche und außerdeutsche Geschäftsverbindungen, die ihn häufig südwärts in die Ferne riefen. Es wird erzählt, und eine innere Wahrheit mindestens liegt in diesem späten Bericht, daß König beim Antritt der letzten Reise nach Österreich und Oberitalien dem Hausfreund Lessing, als dieser ihm ein kurzes Geleit gab, den Schutz seiner Familie mit den ahnungsvollen Worten „Wenn mir etwas Menschliches begegnen sollte, so nehmen Sie sich meiner Kinder an“ ans Herz gelegt habe.

Nur zu bald trat diese heilige Pflicht vor Lessings Seele. Engelbert König zog sich gleich nach seiner Ankunft in Venedig eine jähe

Krankheit zu, die ihn fern von der Heimat und den Geliebten am 20. December 1769 dahinraffte. Tags darauf wurde er auf dem protestantischen Friedhof der Insel S. Cristoforo beigesetzt, ebenda, wo er nach einer späten Familientradition zum letzten Mal die Abendsonne begrüßt hatte. Er zählte erst einundvierzig Jahre, und sein Handel war von ihm im sichern Gefühl, noch langhin die ganze Kraft einsetzen zu können, ausgebreitet worden. Der plötzliche Tod erregte bei den Seinen den Argwohn, ein gieriger Diener habe den mit größeren Geldmitteln versehenen Reisenden vergiftet, denn Winckelmanns schreckliches Ende lebte in frischer Erinnerung. Der plötzliche Tod weckte aber auch zu den schmerzlichsten Klagen ängstliche Besorgnisse für die Existenz der Familie. Die Wittwe stand mit vier kleinen Kindern der erdrückenden Aufgabe gegenüber, große kaufmännische und industrielle Geschäfte zu ordnen, die sich auf weit aus einander gelegene Orte vertheilten, in die Finanzen anderer Häuser eingriffen und zumal ohne flüssiges Vermögen, da alles Geld der beiden Gatten in Fabriken und Magazinen angelegt war, die langwierigste und verwickeltste Arbeit forderten. Auch waren zahlreiche Geschwister gewohnt, in dem Todten ihren Helfer und Meister zu erblicken. Als Frau Eva diese schwere Last mit der Ausdauer und dem praktischen Verstand eines Mannes auf ihre Schultern lud, um die Schöpfungen ihres überall rühmlich anerkannten Gemahls vor einem wirren Zusammensturz zu retten und die Zukunft der Kinder zu verfechten, fand sie zwar den Beistand redlicher Freunde und die opferwillige Hilfe einiger Verwandten, die ihr mit Rath und That, mit Vorschüssen und Geschenken beisprangen, aber die Wucht der harten Arbeit wurde dadurch nur um weniges erleichtert. Sie sollte ihre Kinder, von denen Fritz kaum anderthalb Jahre zählte, ihre des Vaters beraubten Kleinen verlassen und ein aufreibendes Reiseleben beginnen. So ging Lessing, um eine peinliche Sorge reicher, nach Wolfenbüttel. War ihm im letzten hamburgischen Monat, wo er an Evas Seite bei gemeinsamen Freunden Gevatter stand, schon der Gedanke an die Erreichbarkeit eines engeren Bandes aufgedämmert, so mußte die rauhe Wirklichkeit solche Träume unerbittlich zurückdrängen.

Ihre Correspondenz kam seit dem Juni 1770 in Fluß. Noch in demselben Monat begab sich Eva nach Pyrmont um dort Kräfte für die bringende weite Wanderschaft zu sammeln und mit einem recht-

schaffenen Bruder, dem eben von schwerer Krankheit genesenen Professor der Physik zu Utrecht, Rücksprache über ihre Lage zu nehmen. Lessing, aufgefordert an dieser kleinen Badereise theilzunehmen, aber durch sein neues Amt festgehalten, wurde von den Geschwistern durch einen Besuch entschädigt, dessen Vertraulichkeit nur unter der unvorhergesehenen und sehr ungelegenen Ankunft Gleims litt. Darum sprach Frau Eva schon nach einigen Wochen, Mitte August, ein zweites Mal in Braunschweig vor und sah sich nicht bloß im Gasthof zur „Rose" von Lessings zarter Fürsorge umgeben. Als sie Abschied nahm, nöthigte ihr der Freund seinen Pelz zum Schutz gegen Unwetter und schlechte Herbergen auf, empfing das Versprechen eines neuen Besuches auf der Rückreise von Wien und tröstete sich mit der Aussicht, die Heimkehrende dann von Wolfenbüttel nach Hamburg begleiten zu dürfen. Unterwegs in Postzimmern und Wirthshäusern, auch wol mitten im Lärm einer Dorfschenke, wo ihr das derbe Geschwätz der Bauern den robusten Realismus Bodes ins Gedächtnis rief, fand die seltene Frau Stimmung und Muße zu tagebuchartigen Blättern. Wir hören von den unvermeidlichen Abenteuern auf schlechten Straßen, von zerbrochenen Achsen, von Zwistigkeiten mit Posthaltern, von den wechselnden Gefährten, von einem Räuschchen der Zofe, kurz von allen mehr und minder lästigen Begebenheiten, wie sie in den romanhaften oder wirklichen Reiseberichten jener Tage nicht fehlen. Ohne eine Spur von Empfindsamkeit steuerte Frau König ihren so wenig lockenden Zielen zu, gestählt durch ihr mütterliches Pflichtgefühl. Sie schlägt nirgends den larmoyanten Ton einer „Dame in Trauer" an, sondern scheucht mit bewundernswerther Selbstbeherrschung, wenn sie dem Freunde sich mittheilt, den düsteren Zug der Erinnerungen und Befürchtungen zurück. Indem sie ihr „trauriges Naturell" besiegt, sucht sie doch nicht gefaßter zu erscheinen als sie in Wirklichkeit ist, und Lessing erwidert die leisen Regungen melancholischer Hoffnungslosigkeit mit der Mahnung „so viel Entschlossenheit und Muth, als Sie sonst in Ihrer ganzen Aufführung bezeigen, nicht verloren sein" zu lassen. Bei ihm selbst war die tiefste Trauer eingekehrt: er hatte soeben seinen Vater verloren, und das kümmerliche Loos der Kamenzer verdunkelte seine Tage. „Und dennoch" schreibt er mit gezwungener Fassung „und dennoch, bin ich versichert, wird sich und muß sich alles um mich herum aufheitern; ich

will nur immer vor mich weg und so wenig als möglich hinter mich zurücksehen." Wenn die einsame Frau in der Fremde unter lustigen Baiern mühsam die Thränen hinunterschluckt und einer lähmenden Unentschlossenheit zu verfallen fürchtet oder von körperlichen Leiden erzählt, dann bestimmt Lessing als ein tapferer Tröster, in welcher Tonart er den Briefwechsel führen will: „ein Gesunder an eine Gesunde, ein Vergnügter an eine Vergnügte. Wahrhaftig, wenn man das Erste ist, so muß man auch das Andre sein, und kann es sein, wenn man nur will." Diese seine Philosophie, sich selbst zum Glück zu überreden, predigt Lessing wahrlich nicht in den Wind, denn eine verwandte Frauennatur lauscht seiner ermuthigenden Rede.

Als die Correspondenz zwischen Lessing und Eva zuerst dem Publicum erschlossen wurde, rümpften manche Empfindler die Nase über ein so langweiliges Buch. Werther freilich schreibt ganz anders, und wer statt der ersehnten Gefühlsergüsse gleich anfangs Rauchfleisch und Spargel oder späterhin Pulver und Frostsalbe, Erbsen und Sauerkraut inmitten endloser Familiengeschichtchen aus Hamburg anrannte, mochte den Band enttäuscht aus der Hand legen. „Meine liebste Madam" und „Mein lieber Herr Lessing", „Dero ganz ergebenster Lessing" und „Dero ergebene Dienerin E. C. König" schien einen vor dem Frühlingssturm der neuen Empfindungspoesie zerstobenen Curialstil heraufzubeschwören, so dürr, daß man sich nicht die Mühe gab, die unmerklich fortschreitende Steigerung zum „Meine Liebe" und „Mein Lieber" zu verfolgen, den Unterschied gereifter Menschen aus einer sehr verständigen Epoche und eines dichterischen Liebespaares abzuwägen und mit würdiger Theilnahme das rührende Schauspiel zu betrachten, wie der stärkste Mann unserer Litteratur so bescheiden, so schüchtern, so leise werbend das andeutet, was sein ganzes Herz ausfüllt. Nie unterbricht ein ringendes Du die üblichen Anreden wie in Goethes ungestümen oder liebkosenden oder resignirenden oder beseligten Briefen an seine Weimarer Geliebte, und kaum wagt Lessing in der ersten Zeit die Betheuerung, daß seine Gedanken und Wünsche den Weg Evas nicht leer lassen. Aber schon vor hundert Jahren haben tiefe Gemüther den stilleren und farbloseren Reiz dieser Correspondenz nachgefühlt; so schreibt Lotte von Lengefeld 1789 an Schiller: „Ich habe Lessings Briefwechsel mit seiner Frau auch gelesen und er hat mir viel

Freude gemacht. Lessings Geist ist mir sehr interessant und ist es mir noch mehr geworden, er hat so eine gewisse Feinheit gegen seine Frau; auch ihre Briefe haben mir gefallen, sie muß erstaunend viel Thätigkeit gehabt haben und vielen Verstand. Ich möchte mit jemanden über die beiden Menschen sprechen, der sie genau gekannt hat, und recht viel von ihnen hören."

Wir besitzen von Evas Briefen nur die an den Einen und nur des Einen Briefe an sie. Gleichwol würden andere Quellen keine Züge wiederspiegeln, die in unserer Correspondenz fehlen. Ihr geistiges Bild stimmt zu dem Porträt, das uns von ihr erhalten und in A. Schönes vortrefflicher Ausgabe des Briefwechsels sehr gut gestochen ist. Ein alter Münchener Maler hat es 1770 ziemlich steif verfertigt; ein anderes von dem elenden Calau ist verschollen. Die Gestalt ohne sinnliche Fülle, vielmehr etwas knochig, auf einem schlanken Hals ein längliches Gesicht mit vollem Haar, freier Stirn, klaren großen Augen, scharf geschnittener Nase, feinem Mund, energischem Kinn, der Ausdruck ungemein gescheit und angenehm. In ihren Gedanken und Gefühlen hatte nichts Niedriges Raum, und ihr heller durchdringender Geist gewährte der modischen Schwärmerei keinen Einlaß. „Eine liebenswürdige Frau von vielem Verstande" wird sie von Elise Reimarus genannt. Wahrheit ging ihr über alles: „Nichts fällt mir schwerer als Lügen. Sie wissen wol: ich bin ein altfränkisches Weib." Einem thätigen Leben zugewandt, büßte sie doch eine leichte Grazie des Geistes und die schöne frauenhafte Gabe, männliche Schroffheiten sanft zu mildern, nie ein. Der ganz auf das Menschliche gerichtetete Briefwechsel erörtert von den gemeinsamen geistigen Interessen nur diejenigen, welche greifbar in den Bereich des Tages treten oder mit Forderungen an die Zukunft eng verknüpft sind, aber man behält durchweg das Gefühl, daß diese Frau in freierer Stimmung hörend, rathend und thatend auf jedes Lessingsche Werk oder Vorhaben eingehen kann. Ritterlich sorgend begleitet Lessing ihren Weg, den er nicht noch mit bibliothekarischen Grillen und seinen häuslichen Verdrießlichkeiten stören möchte, und beide ruhen von ihren mannigfachen Sorgen aus, indem sie sich wie in den entschwundenen Plauderstündchen von den Privatverhältnissen der nächsten Hamburgischen Bekannten, der Schmidts und Knorres vor allem, sehr eingehend unterhalten, Geburten, Verlobungen,

eheliche Zerwürfnisse, finanzielle Bedrängnisse registriren, von dem bösen Exsenior Goeze mit leichter Malice zu Klopstock und seinen Damen überspringen und leere „Amouretten" wie die Liebelei des Herrn von Kuntzsch mit dem „kleinäugigten Dortchen" Ackermann kritisiren: Frau König nimmt das leichter, während Lessing unwillig urtheilt, in so ein Ding könne nur der blinde Zufall verliebt machen. Eine tiefere Meinungsverschiedenheit drängt sich niemals zwischen die beiden geistig und gemüthlich verwandten Wesen, die auch im Ausdruck ihres brieflichen Gesprächs so weit harmoniren, als nur Mann und Frau ohne die Eigenart des Geschlechts zu verläugnen zusammenklingen können. Aus voller Überzeugung nennt Lessing, der im ersten Anfang den Ton nicht sofort zu finden scheint, seine Correspondentin eine fertige Briefschreiberin; sie aber verweist ihm den ganz ungewöhnlichen Complimentirton, der ihn nicht kleide und vor dem er sich also künftig hüten möge. Dennoch wird Lessings schlicht gefaßter Zusatz zu einem Recept ihr wolgethan haben: „Wenn es so lange hält, als unsre Freundschaft halten soll, so ist es ein Kitt, den wir loben wollen." Sie selbst bringt lieber neckische Wendungen an, etwa wie eine Minna von Barnhelm scherzt, und wie sein Tellheim grübelt Lessing einmal zu ernst über das von Eva leicht hingeworfene Sätzchen, er würde sie bedauern oder verlachen. Auf seine warmherzigen Vorwürfe antwortet sie dann in der einfachsten und genugthuendsten Weise, ohne jede Phrase, ohne jede Verstimmung und Zimpferlichkeit, denn nie hat dieses Verhältnis unter Launen und Misverständnissen zu leiden. Auch ein gesunder Kraftausdruck entschlüpft ihrer Feder zuweilen: sie nennt mit einem wienerischen Wort das unmäßige Kammermädchen eine „besoffene Urschel". Wenn die Sonne während der trüben Wanderjahre Evas manchmal heller scheint, weiß sie aufs gewandteste von Litteraten und Künstlern ihres Schauplatzes zu erzählen oder aus den neu aufgelegten Studentenverschen des Freundes eine schalkhafte Mahnung zu ziehen: „Machen Sie, daß Sie bald kommen, sonst kommt eine ganze Ladung Frauenzimmer, um Sie abzuholen. Ich denke, dies ist die härteste Drohung, die ich Ihnen machen kann. Denn eben lege ich Ihre Sinngedichte aus den Händen, und bin in meiner längst gehegten Meinung — Sie seien ein Erzweiberfeind, nun völlig bestärket. Ist es aber nicht recht gottlos, daß Sie uns bei allen Gelegenheiten so herunter

machen! Sie müssen an verzweifelt harte Weiber gerathen sein. Ist dieses, so verzeihe ich Ihnen; sonst aber müssen Sie wahrhaftig! für alle die Bosheit, so Sie an uns ausüben, noch gestrafet werden. Das Mädchen, das Sie sich wünschen, sollen Sie wenigstens nie finden." Welche Seelenstärke und Klarheit wohnte der Frau inne, die während einer endlosen Krisis den Kopf so frei trug.

Wir kehren zu jener ersten Wiener Reise zurück. Sie läßt sich von Station zu Station verfolgen. In Nürnberg wird Herr von Murr erwähnt, doch als Klotzianer vermieden. Eva gedenkt eines Kupferstichs aus dem sechzehnten Jahrhundert, aber die Reize der alten Häuser und Kirchen waren auch für diese Reisende noch nicht entdeckt. So meldet sie aus München nur die rasche Erledigung ihrer Visiten bei einigen Excellenzen, ganz ebenso wie Lessing derlei lästige Dinge behandelt, und findet fast nirgends eine Silbe über die Landschaft, denn auch ihr ist an der Schwelle der Wertherzeit eine schöne romantische Gegend noch keine stummberedte Trösterin: im Thüringer Walde denkt sie nur an die gefährliche Nachtpost; in Salzburg, wo sie sich erholt und mit den Leuten „alle das Merkwürdige und die Gegenden" sehen muß, redet sie lieber von dem Zustand der dortigen Komödie als vom Kapuzinerberg und den Alpen; in Niederösterreich thut sie eine herrliche Weinlese mit einer Zeile ab. Am 28. September traf sie endlich in Wien ein und wurde bis in den Februar 1771 auf dem heiteren, für sie so trostlosen Boden der Königschen Thätigkeit festgehalten. Die Größe ihres Verlustes stieg in den Straßen, die er durchschritten, in den Räumen, wo er gewaltet, so niederschmetternd vor ihr auf, daß sie sich ganz dem Gedanken an das zerstörte Familienglück hingab: Lessing habe seinen Vater verloren, den Eva auf der Rückreise in Wolfenbüttel anzutreffen gehofft hatte, aber er sei ihm doch bis hart an die Grenze des Naturlaufes erhalten gewesen — sie dagegen — „Ich muß nur hiervon abbrechen. Denn seitdem ich hier bin, bin ich in derselben Gemüthsverfassung, wie in Pyrmont. So wie mich einer anredet, habe ich Thränen in den Augen. Wie kann es aber anders sein? Alles erinnert mich an meine vergangene Glückseligkeit. Sogar die Fabrik, als ich sie heute besuchte, statt daß sie mich hätte freuen sollen, weil sie völlig gut und aufs beste eingerichtet ist, hat mich niedergeschlagen gemacht. — Sie haben völlig Recht,

alles hat seine Zeit; allein steht es bei uns, diese Zeit zu bestimmen? Glauben Sie nur, daß ich mir alle Mühe gebe, mich aufzuheitern. Was vermag ich weiter?" Bald wurde sie trotz allem Weh der Vergangenheit und Gegenwart durch ihre erstaunliche Willenskraft wieder ganz Herrin über sich, konnte arbeiten und Lessing von der Wiener Bühne unterhalten, Stücke, Übersetzungen, Acteurs, Actricen, Publicum, Kritik beurtheilen, vom Wiener Theater auf die Wiener Geistlichkeit, vom Hamburger Theater auf die Hamburger Geistlichkeit zu reden kommen und eifrig an den für uns Leser ermüdenden Berathungen über das hartnäckig betriebene Lottospiel theilnehmen, denn Lessing möchte die Fortuna zur Huld für „unser gemeinschaftliches Project, glücklich — wollte ich sagen, reich zu werden" zwingen. Er merkt sich alle neue Collecturen, vergißt keine Ziehung, träumt von Glückszahlen für Ternen und Quaternen und gewinnt im besten Fall einen Einsatz wieder. Die gastliche Güte der Wiener und das frohe Temperament der liebenswürdigsten von allen großstädtischen Bevölkerungen verfehlten nicht Frau Eva wolthuend zu erfrischen, und Lessing schilt das häßliche Wien nur, weil es so weit ist. Er hat eben in Braunschweig zwei österreichische Cavaliere kennen gelernt, denen Ebert das schiefe, sein parirte Compliment machte, sie seien durch ihre Bildung eine Ausnahme unter ihren Landsleuten; es trifft sich, daß der Vater des einen, Graf Chotek, ein alter Gönner Engelbert Königs gewesen ist. Eva ist überhaupt gezwungen an den Thüren der Aristokratie und Finanz anzuklopfen, doch beschränken sich ihre Briefe an Lessing wesentlich auf die kleinen Litteraten des großen Wien, Herrn von Sonnenfels an der Spitze, in dessen Familie sie freundschaftlich aufgenommen worden war ohne dem Frieden recht zu trauen. Endlich nach mancher Unpäßlichkeit und einer vorläufigen Ordnung der schlimmen Geschäfte begab sie sich am 18. Februar 1771 auf die Heimreise, von Lessing mit zartfühlenden Worten über den Besuch der Vaterstadt und der alten Mutter wie über die Rückkehr zu den Kindern und Freunden beglückwünscht. Doppelt spricht sich die Feinheit seines Gemüthes in der Sorge um die Freundin und den aus eigner Empfindungsweise gezogenen Schlüssen auf ihre Gefühle aus. „Im Grunde" bekennt er mit der tiefen Heiterkeit seines Wesens „ist es immer eins, wenn man sich über das Gegenwärtige oder über das Vergangene zu freuen hat; wenn man sich denn nur freuet."

Er selbst freute sich herzlich, denn im April erfüllte Frau König ihr Versprechen; Lessing hielt sie im „Stern" zu Braunschweig „belagert", wollte jede Kleinigkeit ihrer Erlebnisse hören und vermochte es nicht den immer übermächtiger gewordenen Drang seines Herzens ganz zu verschweigen. Er begleitete sie nicht zu einer unmittelbaren „Gegenvisite" nach Hamburg, aber sein nächster Brief nennt sie die „liebste Freundin" und mit all seinen Gedanken weilt er bei ihr. Sie verstand diese mehr angedeutete als ausgesprochene Werbung und beantwortete die Steigerung des Briefstils mit hamburgischen Anekdoten. Nicht aus kühler Koketterie, sondern die noch unbesiegten Schwierigkeiten der Lage bedenkend. In ihrem Herzen hatte sie den Schwur der Treue freudig erwidert, und als die Kinder von der Mutter überrascht sich vor Aufregung und Lust kaum zu fassen vermochten, als dann von dem ältesten Sohn aus der Heidelberger Pension beunruhigende Nachrichten über ein Fußleiden kamen, mußte Frau Eva im Voraus den Tag segnen, der die Zukunft der kleinen Schaar einem solchen Pflegevater anvertrauen würde. Sie mahnt Lessing dringend an den verheißenen Besuch: er soll bei ihr wohnen — aber das lehnt er ab und will lieber in seinem alten Schwarzen Adler absteigen, als daß die Freundin keinen Augenblick Ruhe vor ihm habe; nur um die Aussonderung eines kleinen behaglichen Kreises ohne hamburgische Noblesse und Magistratspersonen bittet er. Wir erfahren aus den Einladungen, Lessing sei bei den Frauen so beliebt wie die Primadonna Hensel bei den Herren, und ein Acteur — der später so berühmte Brockmann — besteche nicht sowol durch sein gutes Spiel als durch seine Person, „weil er einem Herrn gleich sehen soll, der den hiesigen Damen gefallen hat." Lessing sehnte sich mit ganzem Gemüth nach Hamburg. Zum ersten Mal überwältigte ihn das Bewußtsein, nicht mehr der alte freie Vogel auf dem Dache zu sein, sondern in einem Käfig gefangen zu sitzen. Nachdem er bis jetzt, nicht bloß um die bedrängte Frau mit seinen Beschwerden zu verschonen, die eigenen Verhältnisse in fast ungetrübter Heiterkeit geschildert hatte, wurden nun seit dem Sommer 1771 Misklänge laut. Die Freundin ist gestürzt, er kann nicht zu ihr eilen, er ist überhaupt nicht sein eigner Gebieter, er hat wenig Geld und keine Aussicht auf Besserung, er muß um Vorschüsse einkommen, er altert, er haust unter moderigen Büchern, er vegetirt im Kerker einer verlassenen Burg —

und indem er so mit hitziger Uebertreibung Wirklichkeit und Ideal vergleicht, bricht der lang gestaute Unwille doch auch der lieben Frau gegenüber durch, eben weil sie ihm nun näher angehört und wiederum so unerreichbar erscheint. Lessing war, wie in der Zeit vor dem erholungsreichen Kriegsleben bei Tauentzien, in Folge des anhaltenden Sitzens in der Bibliothek und der ganzen, die Hypochondrie nährenden Einförmigkeit gefährlich angegriffen: die Weißenburger und Gudischen Codices hatten seine Augen sehr geschwächt, er schleppte sich wochenlang so krank herum, daß ihm bei jedem Schreibversuch ein Angstschweiß vor die Stirn trat und er, allein den Schloßwall auf und ab wandernd, den Pyrmonter Brunnen versuchen mußte. Jetzt mahnte ihn Eva an sein eigenes Wort, die Schwermuth sei eine muthwillige Krankheit. Mit der körperlichen Frische fand sich die geistige schnell wieder ein, und sobald die guten Reiskes, die er nicht fortwinken durfte, das Feld geräumt hatten, eilte Lessing nach Hamburg, am letzten August 1771; dann sowol Geldgeschäften als einem großen theologischen Schlag zu Liebe nach Berlin, und wieder nach Hamburg, von da in stürmischer Nacht zurück in sein abgeschiedenes Schloß. Eva hatte ihn mit ihrem Jawort beglückt. Sie waren verlobt, doch durften weder Freunde noch Verwandte Mitwisser des geschlossenen Bundes werden. In derselben Zeit, wo Lessing von seiner Braut nach Berlin geschieden war und nur vor Bruder Karl den Schleier seiner Hoffnungen lüftete, erfuhr Eva den Tod ihrer geliebten Mutter; mit wenigen einfachen Worten meldete sie diesen Verlust dem Manne, der so nach und nach ihr Alles ward, und betheuerte ihm, er könne in der ganzen Welt keine aufrichtigere und treuere Freundin finden. Lessings Antwort, überwältigend durch die herzlichste Hingebung und die trostreichste Kraft, lautet: „Meine liebste, beste, einzige Freundin! Das Herz blutet mir, wenn ich bedenke, in welcher Betrübnis Sie sich wegen des Absterbens Ihrer Mutter befinden. — Aber nicht befinden sollten. Dieser Schlag war Ihnen so vorhergesehen, ist dem Laufe der Dinge so gemäß — Doch ich bin nicht klug, Sie mit kalten Gemeinplätzen trösten zu wollen. Wollte nur der Himmel, daß Ihnen die Versicherung, bei dem allen noch Eine Person in der Welt zu wissen, die Sie über alles liebt, zu einigem Troste gereichen könnte. Diese Person erwartet alle Glückseligkeit, die ihr hier noch beschieden ist, nur allein von Ihnen,

und sie beschwört Sie, um dieser Glückseligkeit willen, sich allem Kummer über das Vergangene zu entreißen, und Ihre Augen lediglich auf eine Zukunft zu richten, in welcher es mein einziges Bestreben sein soll, Ihnen neue Ruhe, neues von Tag zu Tag wachsendes Vergnügen zu verschaffen. Machen Sie ja, meine Liebe, daß ich Sie nicht niedergeschlagener finde, als ich Sie verlassen habe! Wie gerne wäre ich eher wieder bei Ihnen gewesen; wie gerne wäre ich bei Ihnen geblieben . . . Leben Sie indeß recht wol! Ich umarme und küsse Sie tausendmal, meine liebste, beste, einzige Freundin!" Wer könnte bei diesem Ausbruch männlicher Empfindungsfülle ungerührt bleiben? Der feurigen Aufwallung Lessings folgt von Evas Seite die Versicherung, daß all ihr Glück in seiner Liebe ruhe, und am Schlusse scheinbar leichthin die Erlaubnis, zu den Nachrichten von seinem Wolbefinden noch „was hinzufügen, was mir eben nicht zuwider ist". Die Correspondenz lenkt in ihr früheres maßvolles Fahrwasser ein, denn die Verhältnisse waren in keiner Weise danach angethan die Fortsetzung ungeduldiger Liebesschwüre zu begünstigen. Lessings Auskommen reichte nicht für den würdigen Unterhalt einer größeren Familie, und Frau Eva wollte und durfte ihr Loos nicht an das Loos Lessings knüpfen, bevor die Königsche Verlassenschaft für sie und die Kinder endgiltig ausgeglichen war. „Die ganze verflossene Zeit meines Lebens kann ich ruhig zurückdenken, bis auf den Augenblick, worin ich schwach genug war, eine Neigung zu gestehen, die ich zu verbergen so fest beschlossen hatte; wenigstens so lange, bis meine Umstände eine glückliche Wendung nähmen. Ich bin überzeugt, Sie würden dennoch einen freundschaftlichen Antheil an allem genommen haben, was mir begegnet wäre, allein Sie hätten nicht meine Angelegenheiten zu Ihren eigenen gemacht, wie Sie jetzt thun; ob Sie es gleich nicht sollten. Denn der Vorsatz bleibt unumstößlich; bin ich unglücklich, so bleibe ich es allein, und Ihr Schicksal wird nicht mit dem meinigen verflochten. Meine Gründe hierüber wissen Sie, noch mehr, Ihre Aufrichtigkeit erlaubte Ihnen nicht, sie zu misbilligen; nennen Sie sie also nicht Ausflüchte — das Wort Ausflucht hat mich gekränket — Fragen Sie Ihr Herz, ob es in dem nämlichen Fall nicht so handeln würde, und antwortet es Ihnen Nein, so glauben Sie nur, daß Sie mich nicht halb so sehr lieben, als ich Sie liebe." Das heißt denken und sprechen wie Lessing oder Tell-

heim. Hier stießen jedoch nicht wie in „Minna von Barnhelm" überreiztes Ehrgefühl und weibliche Laune zusammen, sondern das Machtgebot einer strengen Wirklichkeit verurtheilte zwei Menschen, die keine hoffnungsvollen Jugendjahre mehr einzusetzen hatten, zum Ausharren. Und Lessing hatte so wenig Geduld von der Natur mitbekommen.

Eva stand vor neuen Verwicklungen. Ein kaiserliches Mandat gegen die fremden Händler in österreichischen Landen ließ die Ablösung der Wiener Fabriken nicht räthlich erscheinen; größere Posten wurden gegen Erwarten fällig; sie sollte für geleistete Bürgschaft mit ihrem Geld eintreten. Gleichwol verlor sie in diesem Labyrinth weder die Besonnenheit noch das ehrliche Vertrauen zu allen Leuten, die ihr und ihrem verstorbenen Gatten irgendwie verpflichtet waren. Wie Lessing in seinen Geldnöthen einem fallirenden Freunde keinen Augenblick die paar hundert Mark schuldig bleiben will, so denkt Eva selbstlos an den Unstern dieser Hamburger Familie und möchte gar zu gern die Bedrängten retten. Ihre geschäftliche Rechtschaffenheit geht so weit, daß selbst der peinliche Lessing sie einmal bittet der Klugheit nicht ganz zu vergessen. Allein sie muß so handeln, wenn sie glücklich sein will, und es kann sie nicht beirren, daß neunundneunzig im gegebenen Fall anders verfahren würden. In ihre Herzenserleichterungen an den geliebten Mann drängt sich die Sorge seine Ruhe zu stören, er tröstet und täuscht sie durch frohe Briefe, sie gewinnen es über sich von Döbbelins Braunschweiger Campagne und Ackermanns Tod, von Büschs Akademie und Knorres Lotto, von Struensee und Bernstorff zu plaudern, ja Eva füllt einen ganzen Brief mit Stadtneuigkeiten, während sie an ihrem Heil verzweifeln möchte. Die Bilanz des letzten Jahres hatte sich als eine unglückliche erwiesen, und eine Indiscretion der Gläubiger konnte ihr ganzes sehr belastetes Vermögen zu nichte machen. Sie mußte, das Contobuch in der Hand, mit Hamburger Kaufleuten verhandeln und wäre dem Ansturm der Ereignisse und fortwährenden Aufregungen gewiß allmählich erlegen ohne das selbstlose Benehmen ihrer fernen Angehörigen, welche Forderungen nachließen und Zuschüsse machten, und ohne die edle Hilfe Johannes Schubacks, der, einer der geachtetsten und erfahrensten Handelsherrn Hamburgs, ihrer verworrenen Geschäfte sich wacker annahm. Als guter Kaufmann gab er ihr vor allem, was der unbeholfene und lässige Schwager König nie gegeben, einen klaren

Überblick über die gegenwärtige Lage und wollte das traurige Bild durch keine Schönfärberei mildern. Eva meldete ihre Dankbarkeit für den aufopfernden Arzt und zugleich ihre Niedergeschlagenheit an Lessing. Dieser zeigt, wenigstens in den Briefen an die Braut, eine schöne Fassung, er wünscht ihr seine Gesundheit und seinen Leichtsinn und will mit zartem Tact von „unsern eigentlichen Angelegenheiten" schweigen. Wie beredt versucht er die mercantilen Schwierigkeiten im besten Lichte zu zeigen, wie gern würde er ihren ganzen Kummer auf sich nehmen, wie ergeben bleibt er der einzigen Frau geweiht, „nach deren beständigem Umgange ich jemals geseufzt habe." In seinem Zimmer schreitet er auf und nieder und schont die müden Augen, indem er treue Gedanken zu ihr wandern läßt!

Frau König sah sich zu einer neuen Reise nach Wien gezwungen, wo eine jahrelange Arbeit ihrer harrte. Sie hielt mit ihrem Schwager bei Lessing an und schied am 22. Februar 1772, durch seinen Zuspruch aufgerichtet, aus Braunschweig. Langsam, unter gefährlichen Zwischenfällen, die sie sehr lebendig, einmal mit Yorickschen Anklängen zu schildern weiß, näherte sie sich dem Herd ihrer Sorgen und Anstrengungen, und nahm, um mitten im Geschäftsbetriebe zu stehen, ihre Wohnung auf der Fabrik. In den umliegenden Gärten der Wiedener Vorstadt wehte eine frischere Luft als in den engen Gassen der inneren Stadt, auch versprach ihr die Abgelegenheit des Quartiers eine erwünschte Sicherung vor dem geselligen Lärm der großen Welt. Bei ihrer Ankunft empfing sie die eben erschienene „Emilia Galotti" und widmete die erste Nacht dieser Lectüre. Der Brief versenkt sich in keine Ausmalung ihrer Eindrücke, aber die Aufführung in Wien hat sie später mit scharfer Beobachtung für den Dichter beschrieben, denn auch dies Mal, wo die Wogen ihrer Bedrängnisse immer höher schlugen, vermochte sie es über sich den Freund von dem geistigen Leben Wiens und den litterarischen Führern unbefangen zu unterhalten. Inzwischen folgte sie ohne Wanken der harten Losung: „Ich kann nicht thun, was ich will, sondern was ich muß". Seitdem die Augen des Oberleiters sich geschlossen hatten, war in den Wiener Fabriken unbedachtsam gewirthschaftet worden, und während Frau König hier früh und spät keine Mühe scheute, den Verkauf oder wenigstens die Räumung des minder einträglichen Seidenetablissements bedachte, bei

einflußreichen Großen antichambrirte, Staatsrath und Hof ihrem Anliegen günstig zu stimmen suchte, kamen trotz Schuback üble Nachrichten aus Hamburg. In dieser widerwärtigen Lebensprosa vertheidigte Eva heroisch jeden Fußbreit für ihre Kinder und ließ sich durch unverschuldete sehr empfindliche Einbußen nicht daran irre machen, daß ihr Fleiß doch endlich, obwol jetzt ein Bankerott in drohender Aussicht stand, gesegnet sein werde. Sollte sie die Kinder bei der Französin in Hamburg lassen? sie nach Wien nachziehen? oder wie den armen Ältesten in der Pfalz auf die Kost geben? Auch diese Pein bedrängte das Mutterherz, und sie wollte lieber aus der Welt gehen als eine Trennung für immer vollstrecken. Nichts war natürlicher, als daß Lessings ganzes Dichten und Trachten sich auf Wien richtete. Schon vor vier Jahren hatte ihm Klopstock ein trügerisches Lied von Kaiser Joseph und seinen weltbewegenden Reformen gesungen, die bald verwirklichen sollten, was zu Leibnizs Zeiten geplant worden und auch dem ehrgeizigen Gottsched ein süßer Traum gewesen war: eine deutsche Akademie der Wissenschaften und Künste, Wohnung des Verdienstes und Pflegestätte aufstrebender Genies. Die geheimnisvolle Widmung der „Hermannsschlacht" deutete an, daß der Barde und Messiassänger bereit sei mit klingendem Spiel aus Dänemark, wo sich ein Umsturz vorbereitete, nach Österreich überzugehen; Joseph, nicht der verwälschte Friedrich, sollte sein Licht leuchten lassen über die Söhne Teuts. Nicht als Bittsteller, sondern als ein von seiner hohen Sendung erfüllter patriotischer Wahrsager hatte er schon im April 1768 das wunderliche „Fragment aus einem Geschichtschreiber des neunzehnten Jahrhunderts" an den Fürsten Kaunitz geschickt, ein Programm, worin Lessing und Gerstenberg als die Intendanten, Dramaturgen und Censoren der staatlichen Bildungsanstalt, genannt Nationaltheater, unter den Auspicien eines Oberaufsehers figurirten. Der unpraktische Sänger träumte noch lang von den Wiener Luftschlössern und hielt in der „Gelehrtenrepublik", in der geschraubten Ode an den Kaiser seinen edlen Wahn, dem Lessing so gläubig und begierig gelauscht hatte, aufrecht. Auch Lessing ließ sich durch das Ausbleiben jeder That nicht so bald ernüchtern. Einem unsicheren Privatantrag, seine Kraft für ein sehr bedeutendes Gehalt einer wienerischen Nationalbühne zu vermiethen und wenn nicht an Ort und Stelle, so doch aus der Ferne jährlich

zwei Stücke einzuliefern, schenkte er, des ganzen Theaterwesens müde, im Frühjahr 1769 keine ernste Beachtung — aber im November 1771, als Eva wiederum von Hamburg nach Wien reisen sollte, mußte es seine Seele durchflammen, daß der Berliner Gesandte Gottfried von Swieten, des mächtigen Leibarztes Sohn, und der geschäftige Sulzer ihn sondirten, ob er geneigt sei unter vortheilhaften Bedingungen eben nach Wien überzusiedeln. Kaunitz hatte in seinen ministeriellen Vortrag über ein 1770 eingereichtes Exposé des Canonicus Marcy, welches die Centralisirung der Wiener Kunstschulen empfahl, den Gedanken einer Akademie in Klopstocks Sinn und der Berufung ausgezeichneter Männer aus Norddeutschland aufgenommen. Zu jeder andern Zeit würde Lessing vielleicht sein Sprüchlein „es kommt doch nischt dabei heraus" gesprochen haben; jetzt denkt er an Eva und antwortet auf die ganz vage Erkundigung umgehend, man möge auf ihn rechnen. Nur mit einer Bühne, die nicht unmittelbare Hofbühne ist, will er nichts zu schaffen haben; „doch ich glaube auch nicht, daß der Vorschlag das Theater betrifft, sondern daß etwas ganz anderes im Werke ist". „Habe ich" fährt er fort „recht geantwortet, meine Liebe? — Ich will es hoffen, und Sie begreifen leicht, was meine liebste Aussicht dabei sein kann. Was geschehen soll, weiß die Vorsicht am allerbesten zu lenken. Wenigstens sehe ich doch aus dieser Anfrage, daß man in Wien an mich denkt — an dem Orte, von welchem Sie so gern los sein möchten, und von welchem Sie vielleicht nie loskommen sollen." Ein paar Tage darauf ist seine erste Hitze verflogen und er denkt ruhiger über das verschwommene Project, wieder alles in Evas Hand legend: „Wenn Sie weiter in Wien nichts zu suchen haben, wenn Sie nichts mehr nöthigt, vielmehr da, als an einem anderen Orte zu leben: so ist auch mir Wien ein sehr gleichgiltiger Ort, den ich, unter den allervortheilhaftesten Bedingungen von der Welt, nicht mit meinem gegenwärtigen Aufenthalte vertauschen wollte. Ich werde also sicherlich alle Vorschläge dahin ablehnen, und keinen weitern Gebrauch davon machen, als daß ich mir hier damit, wo möglich, irgend eine Verbesserung zu verschaffen suche. Wenn Sie lieber in dem elendesten Winkel, lieber bei Wasser und Brot leben wollten, als länger in Ihrer gegenwärtigen Verwirrung: so ist Wolfenbüttel Winkels genug, und an Wasser und Brot, auch noch an etwas mehr,

soll es uns gewiß nicht fehlen." Auch Frau König, die Österreich kannte und Lessing kannte, räth, von den unverhofften Glücksstrahlen geblendet, anfangs dringend zu, schwärmt von Lessings Beliebtheit in Wien, überlegt schon den Betrieb der einen Fabrik mit einem tüchtigen Gehilfen und verführt durch dieses lebhafte Eingehen den sanguinischen Freund nicht nur seine Bereitwilligkeit zu wiederholen, sondern auch ein bischen die Geschichte von dem Milchtopf zu spielen, wenn sie sich ausrechnen, wie herrlich man mit zweitausend Thalern in Wien leben könne, während in Wolfenbüttel doch seines Bleibens nicht sei. Wirklich hörte Lessing auch von andrer Seite, die Gründung der kaiserlichen Akademie sei fertig, die Berufung mehrerer Mitglieder bereits ergangen. Anlaß genug, sich eine gemeinsame Reise oder ein Zusammentreffen in Wien auszumalen und schon an die Übertragung des hamburgischen Waarenlagers zu denken. Aber die Zeitungen waren voreilig gewesen — weder Sulzer noch Garve hatte einen Ruf, die verheißenen directen Briefe aus Wien wollten nicht kommen, und Lessing, der diese Dinge so gläubig und so discret behandelt hatte, wurde schon etwas stutzig darüber, daß von Klopstock nichts verlautete, aber der Erfurter Riedel, „ein sehr schlechter Mann", auf der gleichen Liste mit ihm und den andern stand: „daß mir also bange ist, die guten Wiener werden nicht immer die beste Wahl treffen". Nun trat die schneller enttäuschte Eva mit ihren klugen Bedenken hervor: sie sah in der noch schwebenden Berufung Riedels die Hand Sonnenfels', sie durchschaute die Furcht des unwahren und eitlen Mannes vor Lessings Überlegenheit, sie betonte ferner die Langsamkeit der österreichischen Entschlüsse und den Widerstand der „Frau Mutter" gegen die Reformgelüste Josephs. Nach einiger Zeit war man von Berlin aus so naiv Lessingen eine Wiener Reise auf gut Glück zu empfehlen: der Kaiser werde die Kosten bestreiten und Lessing könne ja während eines solchen Besuches Verschiedenes einrichten helfen und seine Bedingungen stellen. Darauf antwortete er „fast empfindlich", besonders weil sein Verhältnis zum Braunschweiger Hofe strenge Vorsicht erheischte, ließ aber, obgleich die große Akademie als ein rechtes Windei im Sande lag, doch die Hoffnung auf Wien nicht ganz sinken und bat, immer mehr an Eva als an sich denkend, die Freundin auch seine Angelegenheit an Ort und Stelle zu verfolgen.

Ein Brief an den Staatsrath und Dichterling von Gebler, dem Lessing zur selben Zeit für zwei schlechte Komödien eine „Emilia Galotti" sandte, sollte ihr diese mündlichen Erkundigungen erleichtern.

Aus den Verhandlungen des Wiener Staatsrathes ergiebt sich nur ein winziges, weder Klopstocks hochfliegenden Plänen noch Lessings schwankenden Erwartungen im geringsten angepaßtes Resultat: im August 1770 legte der Minister Graf Pergen den für habsburgische Tradition revolutionären Entwurf einer Studienreform vor, wonach mit Ausschluß der geistlichen Lehrer der Unterricht fast nur in deutscher Sprache nach einem neuen Lehrplan und neuen Lehrbüchern ertheilt, durch ein Lehrerseminar gefördert und von einem Studienrath überwacht werden sollte. Nachdem die Kaiserin einige von Pergens Anregungen gebilligt hatte, wurde im Juli 1771 auf Antrag des Ministers, den van Swieten warm unterstützte, die Einsetzung der Oberschulbehörde beschlossen und neben österreichischen Kräften sogar eine Anzahl Norddeutscher in Vorschlag gebracht, so Ramler, Weiße, Sulzer, Semler, Ernesti, als jüngerer Ersatzmann auch Riedel. Am 8. November 1771 sprach Maria Theresia ihre Zustimmung aus; nur auf die Entfernung der Ordensgeistlichen aus den öffentlichen Schulen ging die strengkirchliche Monarchin selbstverständlich nicht ein, und die Folge dieses ihres Widerspruchs war, daß Pergens ganzes Reformproject von seinen Collegen im Staatsrath verläugnet wurde. Der Hofsecretär, welcher mit den genannten Männern „draußen" die Verhandlungen zu führen hatte, trug im Juli 1772 seinen Bericht über die Zusammensetzung des Studienrathes vor, und man sprach sich unter der maßgebenden Zustimmung Josephs II. gegen die Berufung von Protestanten aus. Wenn Lessing gleich nach dem erwähnten, scheinbar so günstigen Bescheid der Kaiserin in die Combination gezogen wurde, so waren persönliche Wünsche von Männern wie Swieten maßgebend, kein officieller Anlaß; es handelte sich um luftige Erweiterungen des Schul- und Kunstprojectes, nicht um das Idealgebilde Klopstocks und seiner Genossen. Und das Ergebnis des ganzen durch Deutschland summenden Bemühens war endlich ein gegen die protestantische Bildung Norddeutschlands gerichteter Beschluß des unklar in Toleranz und Volksbeglückung schwelgenden Fürsten und das Erscheinen des jämmerlichen Riedel auf dem Wiener Schauplatz. Nirgends war der Boden unglücklicher bestellt für Lessing als

in der österreichischen Hauptstadt. Österreich, bis zur Zeit Grillparzers noch unfähig einen den mittel- und norddeutschen Schriftstellern ebenbürtigen Dichter zu erzeugen und mit dem Schatze seines musikalischen Ruhmes zufrieden, war in den siebziger Jahren schlechterdings unreif einen Schriftsteller wie Lessing zu begreifen. Im geistigen Leben seit Jahrhunderten zurückgeblieben, hatte man in den jüngsten Decennien langsam begonnen das Versäumte einzuholen und ging wie ein schlecht vorgebildeter Schüler mühsam dem raschen Fortschritt der deutschen Entwicklung nach. So erfaßte man, was im Norden schon veraltete, und kämpfte für und wider anderswo lang erledigte Dinge. Gellert galt noch für einen führenden Poeten, als die Generation Klopstocks, Lessings, Wielands über das sächsische Regime zur Tagesordnung überging; dann wurde Wieland nachgeäfft und behielt am längsten in Österreich den Ruf des ersten Dichters und Kritikers; abgethane lyrische Moden beherrschten die elenden Musenalmanache der unsäglich talentlosen josephinischen Poeterei; die über Goethe und Schiller vergessenen Dichter der sogenannten goldenen Zeit, ein Uz z. B. fanden in Wien noch im neunzehnten Jahrhundert eine Prachtausgabe; der Edle von Retzer, Censor und Versifer, hatte so wenig Gefühl für das Lächerliche, daß er in Jena und Weimar mit einer Ode auf den alten Gleim hausiren ging und als ein klägliches Subject in dem Briefwechsel der Classiker verewigt wurde. Das lehrreichste Beispiel aber für den niederen Stand der österreichischen Bellettristik, ein wahrer Typus selbstgefälliger Bornirtheit, ist Retzers Busenfreund Cornelius von Ayrenhoff, der durch einen ironischen Zufall fast als einziger von den zeitgenössischen Poeten den Beifall Friedrichs des Großen gefunden und überall mit erstaunlichem Geschick das Verkehrte getroffen hat. Seine theils ganz moderige, theils eigenthümlich alberne Theorie verlangt von einer durch die drei Einheiten geregelten Tragödie die Mäßigung der Leidenschaften und empfiehlt der Bühnenrhetorik den Alexandriner, weil dieser gerade im Deutschen „numeröser" sei als der klapperige und undramatische Blankvers. Lessing studirt den Aristoteles, Ayrenhoff übersetzt Boileaus Dichtkunst. Lessing erhebt den Shakespeare, Ayrenhoff schimpft wüthend auf dies „lächerliche Ungeheuer" und kann Lessingen die Vorliebe für den Britten so wenig verzeihen wie den Kampf gegen die Franzosen. Ohne eine Spur von Selbsterkenntnis setzt er Lessing 1772 durch die

Widmung eines „herzlich mittelmäßigen" Trauerspiels im Geschmack der Gottschedschen Schule in Verlegenheit und muthet dem klugen Wieland das Protectorat über seine dramaturgischen Thorheiten zu. Er zeigt Lessing durch eine Virginia, Shakespeare durch eine Kleopatra das Bessermachen und ringt wolgemuth mit Voltaire und Moliere. Er haßt die Genies, entsetzt sich über den unflätigen Götz und den schamlosen Fiesko und findet Schiller gerade im Drama am schwächsten. In der Epoche, wo die deutsche Sprache in Poesie und Prosa ihre Höhe erstieg, beklagte Ayrenhoff ihr Verderben und machte auch, mit einer Wunderlichkeit König Friedrichs wetteifernd, kostbare Besserungsvorschläge zur Euphonie, indem er dem „sch" und „h" den Krieg erklärte und „Suster", „Jmmel" einführen wollte. Zugleich mit Goethe bereiste Ayrenhoff Italien: er schrieb öde nationalökonomische Betrachtungen nieder, ging stumpfsinnig an den Kunstwerken vorbei und bedauerte die Aufbewahrung unnützer alter Manuscripte in den Bibliotheken von Florenz und Rom. Als in Wien endlich Schreyvogel seine reformatorische Thätigkeit begann, jammerten Ayrenhoff und Consorten über den Ruin des Burgtheaters. Und wie hätte der Feind eines Mannes, der „Minna von Barnhelm" und „Nathan" als Gipfel, „Laokoon" und „Hamburgische Dramaturgie" als kanonisch verehrte, der Parteigänger der Alexandrinertragödie in Theorie und Praxis, der hölzerne militärische Dilettant sich früher mit einem Lessing in maßgebender Wiener Stellung befreunden, wie hätte Lessing die Halbheit, den Schlendrian, den Dünkel dieses wienerischen Bildungsstandes ertragen können? Wäre andererseits seine theologische Minirarbeit in Österreich trotz Toleranzedicten und Protestantenpatenten irgend denkbar? Oder wäre Josephs unduldsame Duldung und überstürzte Ausgleichung diesem kritischen Sinne, der einmal mit verblüffendem Gerechtigkeitsdrang den unterdrückten Jesuiten das Wort redet, als die ersehnte Morgenröthe einer edlen Freiheit und Einheit erschienen? Lessing scherzt einmal gegen Eva, er erwarte seine kirchengeschichtliche Novität auf dem Wiener Index librorum prohibitorum zu finden; wirklich waren seit zwanzig Jahren seine „Schriften" wegen einiger Epigramme, des „Eremiten" und der „Religion" im Bereiche der österreichischen Censur verpönt. Und als die Aufklärung auch an die verriegelten Thore der süddeutschen Bildungsanstalten immer vernehmlicher pochte, ja selbst

habsburg-lothringische Prinzen in ihre Kreise zog, da, im April 1774, verurtheilte Maria Theresia die ganze Aufklärung in Bausch und Bogen: die sogenannten Gelehrten und Philosophen und starken Geister seien elende Egoisten, denen fast ausnahmslos ein elendes Ende in Verzweiflung, Wahnsinn, Selbstmord zum Lohn werde. Nein, Wien hatte damals keinen Raum für einen Lessing.

Evas Berichte über ihren Verkehr in Litteratenkreisen klangen ebenfalls nicht sonderlich berückend. Da war der Theatercensor Herr von Sonnenfels, der, einer aus Preußen eingewanderten, getauften und geadelten Judenfamilie entsprossen, seine zähe Kraft nie ohne selbstische Motive zur Hebung des geistigen und geselligen Lebens in Österreich angestrengt hatte. „Der Mann ohne Vorurtheil", ein geschickter und muthiger Journalist, packte die Wiener bei der Ambition, forderte sie zu Vergleichen zwischen sich und anderen Völkern auf und wagte sich auch an Adel und Clerus, sowie er seine Stimme erfolgreich für die Milderung der Criminaljustiz erhob. Er verstand die für Österreich mehr oder weniger neue Verwerthung zeitgemäßer Reformen und Unternehmungen, die anderswo lang ins Werk gesetzt waren, und kam durch sein theils idealistisch vordringendes, theils egoistisches und streberhaftes Wuchern mit entlehnten guten Gedanken in den Ruf eines großen, freidenkenden und werkthätigen Mannes, aber auch eines eingebildeten und präpotenten Machthabers. Auf dem Gebiete der schönen Künste und Wissenschaften scheint er Gottsched viel näher verwandt als Lessing, nur daß er den sächsischen Gesetzgeber an Beweglichkeit und journalistischem Talent überholte. Sein Kampf gegen das Extemporiren war die Fortsetzung der Gottschedschen Fehde gegen die Burleske und die Haupt- und Staatsaction, und der Sieg über das verlotterte Stegreifspiel kam den Anfängen des Burgtheaters zu Gute. Originell aber und productiv zeigte die Dramaturgie des Herrn von Sonnenfels sich nie und nirgends, wie seine „Briefe über die Wienerische Schaubühne" (1768) neben Lessings hamburgischem Werk, dessen Anregungen offen vorlagen, beweisen. Seine Kritik ist die Gottsched-Weißische, nicht die Lessingsche: „eine aufklärende Kritik, welche dem Schriftsteller, dem Schauspieler, dem Zuhörer gleich nützlich ist: vielleicht nicht jene strenge unerbittliche, welche nie die Stirne aufheitert, um einem jungen Genie zuzulächeln und seine furchtsamen Schritte mit

Liebe zu leiten". Lessing hatte die Nothwendigkeit einer tüchtigen Theaterkritik eben durch die That demonstrirt; Sonnenfels hält gleichwol eine seichte Rede, worin er sich einem lindernden Arzte, keinem strengen Operateur vergleicht und dem angehenden Talent recht gönnerhafte Ermunterung verspricht. Er drückt sich sacht um die Beurtheilung großer Originale und sprengt, hier ganz der Nachzügler Gottscheds, gegen Plautus und Goldoni, Opera buffa und Hanswurst oder gegen den armen Gottsched selbst vor, um „mit männlicher Standhaftigkeit" die Siegesfanfare zu blasen: der Pöbel zischt mich aus, doch ich klatsche mir Beifall. Am ausführlichsten verbreiten sich diese so gedankenlosen wie selbstwichtigen Briefe über Noverre und seine Ballets! Lessing wird mehrfach sowol im Einzelnen als in der allgemeinen Theorie geplündert, gelegentlich etwas spitz erwähnt, mehrmals sehr, doch in einem verdächtigen Tone gelobt, denn bescheidene Verehrung des Größern ist Sonnenfels' Sache gar nicht. Aber „an den Herrn geheimden Rath Klotz", seinen lieben Freund, hat er das letzte Stück dieser Zeitschrift adressirt, die in bekannter lauer Weise den Mittelweg zwischen französischer politesse und englischer ruggedness empfiehlt. Immerhin erwarb sich Sonnenfels das Verdienst Stücke wie „Minna von Barnhelm" ungleich verständiger, als bisher ein Wiener Criticus geschrieben, dem Publicum Österreichs durch Analysen mundgerecht zu machen. Doch schon bei der Hamburgischen Dramaturgie wurde bemerkt, daß Lessing den blinden Eifer gegen die volksthümliche Posse entschieden misbilligte, und darin liegt wieder ein entscheidender Punkt, worin Sonnenfels mit Gottsched übereintrifft, zugleich die größte Schwäche dieser vermeinten Theaterreform. Denn man sage, was man wolle, über den bodenlosen Verfall der populären Schaubühne mit ihrer Roheit und Unzüchtigkeit, Unbildung und Formlosigkeit — im Grunde war Hanswurst doch die talentvollste, ja die einzig lebenskräftige Erscheinung der ganzen österreichischen Litteratur des achtzehnten Jahrhunderts und die Wienerische Volksposse ein köstlicher Besitz, der nach veredelnder Pflege, nicht nach pedantischer Ausrottung verlangte. Hier grünte eine lustige Sommerwiese, wo das Volk, freilich mit einigem Pöbel untermischt, sich wie nirgends des Lebens freute, sang und walzte und auch sein gutes Herz bewährte, und der größte Naturpoet des modernen Dramas sollte diesen Garten, der den

Sonnenfels ein Greuel war, im schönsten märchenhaften Zauberlichte strahlen lassen, sollte Hanswurst zum Valentin verklären. Gottsched verstand das Genie im „Doctor Faust" nicht; Sonnenfels übersah das Genie des Wiener Dramas, dem ja auch eben dieser „Faust" angehört. Man muß zugeben, daß es nicht leicht war einer Gattung gerecht zu werden, welche vorzugsweise den niederen Trieben des Wieners huldigte und deren Vertreter mit wenigen Ausnahmen eine patriotische Bildungslosigkeit so behaglich zur Schau trugen, daß ein Schikaneder erklärte, für Lessings sämmtliche Werke nicht den ersten Act seines „Tirolerwastels" hergeben zu wollen. Aber die Bildungsfähigkeit der Localdichter mag ein anderes ebenso naives Zeugnis illustriren: Perinet benutzt in seiner drolligen Hamletparodie (1807) die Kirchhofsscene zu einer ernst gemeinten Verherrlichung Lessings, den er anstatt des armen Yorick also apostrophirt: „Du, den die Welt noch immer mit Achtung nennt, o du warst Lessing" . . .

Lessing hatte weder zu der Reinigung noch zu dem Reiniger der Wiener Schaubühne ein rechtes Vertrauen, und Evas Mittheilungen über abgestandene Bernardonaden oder neue Logenstücke, über Sonnenfels und die österreichischen Kunstdramatiker bestärkten seine vorgefaßte Meinung. Beide, Lessing und Eva, witterten in Sonnenfels' Betheurungen, er sei Lessings guter Freund und Gönner, eine hohle Phrasenhaftigkeit, waren doch die intimen, auf Cliquenlob gerichteten Beziehungen des Wiener Großsprechers zu Klotz, Riedel, Schmid bekannt. „Wer sich an solche elende Leute hängen kann, der muß um ein bischen Lob sehr verlegen sein. Es kann ihm gar nicht schaden, wenn man ihn in Wien ein wenig demüthigt." Im December 1772 stieß Lessing in Klotzens eben erschienener Correspondenz auf die Sonnenfelsschen Briefe: sie mußten ihn nicht nur durch die von dem Ehepaar gemeinsam betriebene Selbstberäucherung anwidern, sondern auch durch die feigen Äußerungen über die antiquarischen Händel, vor allem aber durch die schon erwähnte Unverschämtheit empören: Klotz habe einen doppelten Ruhm zu verlieren, Lessing vielleicht nicht den Ruf eines guten Mannes. Nun beschloß Lessing eine Züchtigung des Kabalenmachers, wie die höhnischen Zeilen an Eva melden: „Sie kommen doch noch von Zeit zu Zeit zu dem Herrn von Sonnenfels? Sagen Sie ihm doch, daß seine Correspondenz mit Klotz gedruckt worden; und daß ich es ihm melden

ließe, wenn er es nicht bereits genau wüßte. Vielleicht versteht er, was ich damit sagen will. Sie können noch hinzufügen, wenn Sie wollen: daß ich mir über eine gewisse Stelle eine öffentliche Erläuterung mit nächstem von ihm ausbitten würde. Doch warum will ich Ihnen diesen Auftrag machen? Der falsche und niederträchtige Mann könnte leicht Ihnen selbst darüber feind werden. Besser, daß ich mit nächstem selbst an ihn schreibe." Allein diesen für Sonnenfels so gefährlichen Zwist öffentlich auszutragen hinderte Lessingen die ritterliche Rücksicht auf schlimme Angriffe, die nach Evas folgenden Berichten eben damals hageldicht auf den Anmaßenden niederfielen und welchen nun durch die in Wien aus Scandalsucht eifrig begehrten Klotzbriefe neue Wucht und Schärfe zutheil ward. „Ohne Zweifel" schreibt Lessing der Freundin „haben Sie diese Briefe nun auch selbst gelesen; und Sie werden die Stellen hoffentlich nicht so ganz gleichgiltig überhüpft haben, worin der eitle Narr meiner gedenkt. Ich bin besonders über eine nicht wenig aufgebracht gewesen; nämlich über die, wo er sagt, daß ich den Ruhm eines guten Mannes weniger habe als Klotz, und nicht undeutlich zu verstehen giebt, daß ihm, ich weiß nicht, was für Schandflecke meines moralischen Charakters bekannt wären. Ich war eben im Begriff, einen sehr empfindlichen Brief deshalb an ihn zu schreiben, ja gar diesen Brief drucken zu lassen, als ich den Ihrigen erhielt. Sie haben mich mitleidig gegen ihn gemacht, ohne es zu wollen. Auf wen alle zuschlagen, der hat vor mir Friede." In dieser vornehmen Gesinnung wurde die Lection aufgeschoben und bald aufgehoben. Sonnenfels, den ebendamals, wiederum gleich Gottsched, ein Komödiant carikirte, war mit der Angst eines schlechten Gewissens bestraft: seine Schwägerinnen kamen zu Frau König gelaufen um Nachrichten über Lessings Kriegspläne einzuholen. Unschuldiger war das Verhalten des Herrn von Gebler, eines talentlosen Nachzüglers der sächsischen Komödie, der die derben Schwänke durch sogenannte Comtessenstücke zu ersetzen suchte und in Evas Augen zwar als rechtschaffener, auch im Staatsrath für ihre Interessen thätiger Mann, aber ganz und gar nicht als eitler Dramenschreiber Gnade fand. Ein schwacher Charakter, liebäugelte er sogar mit Riedel und gerieth nach der indiscreten Veröffentlichung der Sonnenfelsschen Briefe in eine solche Angst, daß er Lessingen mit der einen Hand „elende" Stücke überreichte, mit

der andern aber seine paar Episteln wieder abverlangte. Die unwillkommenen Gaben beantwortete Lessing, dem Wielands unvergleichliches Talent auch Schriftstellern wie Gebler Sträuße zu winden und einer Ablehnung den Schein des Lobes zu leihen nicht zu Gebote stand, mit ausweichenden Allgemeinheiten. Die Forderung der Briefe hätte er am liebsten durch einen motivirten Abbruch der nur um Evas willen matt im Gang erhaltenen Correspondenz erwidert. Wenige Litteraten durften damals von sich sagen, was Lessing bei dieser Gelegenheit seiner Braut zuruft: „Mit meinen Briefen kann er machen, was er will. Denn ich bin mir nicht bewußt, an jemanden jemals eine Zeile geschrieben zu haben, welche nicht die ganze Welt lesen könnte."

Lessing hatte sich während der Hoffnungen auf Wien daran gewöhnt Wolfenbüttel nur noch als ein pis-aller anzusehen. Seine Unruhe und sein Überdruß wuchsen von Tag zu Tag. Obwol er die Wiener Sache für unausführbar hielt, „so lange als zwei gewisse Augen" — die der Kaiserin — „noch offen sind", that er alles um jeden Augenblick der Bibliothek den Rücken kehren zu können. Nur zu diesem Zweck wurde die Umstellung der Büchermassen begonnen. Und zu diesem Zweck plagte er sich mit der raschen Folge der „Beiträge", die ihm ein Zeugnis bibliothekarischer Emsigkeit und Gelehrsamkeit vor dem Hof und der Gelehrtenwelt ablegen sollten. Aber er wollte gehen oder bleiben, wenn nur die Hoffnung seines Lebens, die Vereinigung mit Eva, erfüllt würde. Während beide so ohne greifbare Aussicht die Vortheile ihrer Städte abwogen und heute gelassener, morgen leidenschaftlicher ihre Sorgen austauschten, fühlte sich Lessing immer mehr gedrängt den trägen Gang der Dinge zu einer gewaltsamen Entscheidung zu treiben. Wie lange noch sollte die geliebte Frau in der Fremde schmachten, wie lange noch er selbst sein alterndes und kränkelndes Dasein in verbitterter Einsamkeit hinschleppen? Die verzweifelten Stunden brachen über ihn herein, wo er, den Kopf voller Grillen und das Herz voller Galle, der Geduld fluchte und so herb auflachte: „es ist doch ein hundsföttisches Leben". Der mühselig bewahrte Rest seiner Fassung war dahin, und in den Briefen an Eva folgten den elegischen Danksagungen für ihre aufheiternden Blätter Ausbrüche einer wilden Weltverachtung: „Mir ist itzt nicht selten das ganze Leben so ekel — so ekel! Ich verträume meine Tage mehr, als daß ich sie verlebe. Eine anhaltende

Arbeit, die mich abmattet, ohne mich zu vergnügen; ein Aufenthalt, der mir durch den gänzlichen Mangel alles Umganges — denn den Umgang, welchen ich haben könnte, den mag ich nicht haben — unerträglich wird; eine Aussicht in das ewige, liebe Einerlei, das alles sind Dinge, die einen so nachtheiligen Eindruck auf meine Seele und auf meinen Körper haben, daß ich nicht weiß, ob ich krank oder gesund bin. Wer mich sieht, der macht mir ein Compliment wegen meines gesunden Aussehens: und ich möchte dieses Compliment lieber immer mit einer Ohrfeige beantworten. Denn was hilft es, daß ich noch so gesund aussehe, wenn ich mich zu allen Verrichtungen eines gesunden Menschen unfähig fühle?" Oder nach einem solchen hypochondrischen Anfall, wenn er die heilsamste Cur, den Umgang mit guten frohen Leuten, genossen hatte: „Das Einzige, was mich noch tröstet, ist dieses, daß ich aus der Erfahrung erkenne, daß meine Hypochondrie wenigstens noch nicht sehr eingewurzelt sein kann. Denn sobald ich aus dem verwünschten Schlosse wieder unter Menschen komme: so geht es wieder eine Weile. Und dann sage ich mir: warum auch länger auf diesem verwünschten Schlosse bleiben? Wenn ich noch der alte Sperling auf dem Dache wäre, ich wäre schon hundertmal wieder fort." Dann entflieht er seinem Gefängnis und ist auf Zachariäs nicht standesgemäßer, aber um so lustigerer Hochzeit der ausgelassensten und ausdauerndsten einer, um durch solche Reactionen ein bischen Athem für die Lasten des Tages zu gewinnen. Der Gedanke, nun seinen so lange verzögerten Urlaub nach Italien zu fordern und Eva in Wien zu besuchen, vielleicht auch durch sein persönliches Erscheinen alle Schwierigkeiten und Vorurtheile in Österreich zu besiegen, schießt ihm durch den Kopf. Er setzt sich zu Anfang des Jahres 1773 noch sechs Monate Frist und trotzt darauf, daß er sein Leben lang noch von keinem Plan abgewichen sei. Er bemüht sich zugleich um den Braunschweiger Hof und thut auf der Neujahrscour mit den andern „was zwar nichts hilft, wenn man es thut, aber doch wol schaden kann, wenn man es beständig unterläßt: ich habe Bücklinge gemacht, und das Maul bewegt." Schon nach einigen Wochen schien seine Lage durch die Gunst des Erbprinzen eine überraschend glückliche Wendung zu nehmen: Lessing wurde nach dem Tode des herzoglichen Hausarchivars Hofrath Lichtenstein in die Residenz beschieden und auf

die artigste Weise befragt, ob er geneigt sei zu seinem Wolfenbüttler Posten auch die leichten Pflichten und die damit verbundenen Einkünfte der eben erledigten Historiographenstelle zu übernehmen. So könne man ihn möglichst günstig fixiren, wenn er nur das Herumschwärmen in der Welt vergessen, in braunschweigischen Diensten bleiben und jetzt den Fuß fest in den Bügel setzen wolle. Leider mußte der Erbprinz unmittelbar nach diesem verheißungsvollen und aufrichtigen Gespräch verreisen, so daß Lessing bald von einer nervösen Unruhe ergriffen und durch den Aufschub von Woche zu Woche jeder kaltblütigen Überlegung beraubt wurde. Alles verzerrte sich ihm: man thue ihm nur schön, man schmiere ihm das Maul, man antworte absichtlich nicht, er wolle ohne Satisfaction keinen Fuß mehr nach Wolfenbüttel setzen und lieber betteln gehen als so mit sich handeln lassen, ja der Erbprinz werde nach seinem Regierungsantritt lieber heut als morgen Bibliothek sammt Bibliothekar verkaufen. So wühlte er sich in die blinde Wuth gegen einen Fürsten hinein, dessen Verbrechen darin bestand, daß er zu früh gesprochen und nun weder die freie Hand noch die Aufrichtigkeit hatte um Lessings fieberhafte Ungeduld durch ein Ja oder Nein zu befriedigen. Lessing selbst kannte den Erbprinzen als einen Mann von Wort und war in freieren Stunden unbefangen genug sich die Frage vorzulegen, warum man ihn denn zum Besten haben und mit leeren Hoffnungen hinhalten sollte? Wol war es ein langes Martyrium, dieser aufreibende Wechsel von Hoffnung und Enttäuschung. Die stolze Zurückhaltung des nur mit der Finanzreform beschäftigten Erbprinzen gab keine entschuldigende Aufklärung; aus den Wochen wurden Monate, aus den Monaten Jahre. Nur Eva konnte den Freund, als der trügerische Antrag sich zum ersten Mal jährte, von einem schroffen Brief an den Verhaßten zurückhalten und durch ihr begütigendes Eingreifen einer unvermeidlichen Katastrophe vorbeugen, aber Lessing, der ihr die Unterlassung übereilter, die letzte Hoffnung zerstörender Schritte dankte und nach dem Ableben des saumseligen Ministers Schrader vergebens etwas aufgeathmet hatte, schloß sich in Wolfenbüttel ein um nur den Weg des Erbprinzen nicht in Braunschweig zu kreuzen. In seinem Kreise folgte eine Heirat der andern, nur ihm blieb die späte Hochzeit noch immer versagt. So trostlos war seine Stimmung, daß er 1774 die Freundin durch ein

fast dreivierteljähriges Schweigen ängstigte. Er schien mit stumpfer Resignation abzusterben, und seine spärlichen Briefe an alte Freunde wurden immer sarkastischer, müder, trübsinniger. Anstatt ewig die alte Leier zu spielen will er durch ein Circular allen Bekannten seinen Tod anzeigen, denn das Leben sei ihm noch nie so zum Ekel gewesen. An Gleim schreibt er: „Besser ist unter noch so bösen Menschen leben, als fern von allen Menschen. Besser ist, sich vom Sturme in den ersten besten Hafen werfen lassen, als in einer Meerstille mitten auf der See verschmachten"; an den Bruder Karl: „Ich sehe meinen Untergang hier vor Augen und ergebe mich endlich drein"; an Ramler: „Ich, der ich die ganze Welt ausreisen wollte, werde allem Ansehen nach in dem kleinen Wolfenbüttel unter Scharwarten vermodern." In dieser tragischen Zeit mußte Lessing, dem Wahnsinn nahe, auch noch von einem infamen, durch viele Hände gelaufenen Brief erfahren, worin ein gemeiner Mensch gegen Frau König intriguirte und ausstreute, Lessing sei wegen ihrer üblen Vermögensumstände von seiner eingeleiteten Bewerbung zurückgetreten. Hätte Frau Eva derlei Schurkereien nicht in den düstern Gesichtskreis ihres verzweifelnden Freundes tragen sollen, so versäumte sie doch nichts um, wie Goethe von seiner Weimarer Besänftigerin bekennt, dem heißen Blute Mäßigung zu tropfen, sein jähes Urtheil zu zügeln und hin und her zu schauen, ob nicht irgendwo ein Strahl der Rettung blinke. Ihr Utrechter Bruder erhielt im Frühjahr 1774 einen Ruf an die Heidelberger Universität, zu deren Hebung der Kurfürst ohne Ansehen der Confession Anstalten machte; sogleich überlegte Eva Mittel und Wege für Lessing, und er, der Feind des „Professorirens", sagte auf ihre Erkundigung, ob er keine Lust zu einer Professur in Heidelberg habe, nicht Nein. Lessing war auf dem Standpunkt des Überdrusses angelangt, wo man jede Änderung begierig annimmt; nur schreiben und sich anbieten mochte er nicht — lieber sterben; sonst sei der Einfall sehr gut: „Und ich habe nicht darüber gelacht, meine Liebe. Ich würde mich im Ernst darüber haben freuen können; wenn ich nicht verschworen hätte, mich jemals wieder auf Hoffnung zu freuen. Wissen Sie indeß unter der Hand etwas dabei zu thun: so haben Sie alle Vollmacht; und ich bitte Sie recht sehr darum, mir es wenigstens zu schreiben, was Sie mehr von der Sache hören sollten". Auch diese Seifenblase zersprang, und in Braunschweig

stand 1772, 1773, 1774, 1775 seine Lebens- und Herzensfrage auf dem alten Fleck.

Eva, deren Geschäfte nach ununterbrochenem dreijährigen Bemühen durch den Verkauf der Seidenfabrik und das großmüthige Geschenk eines Oheims an ihre Kinder, eine entschiedene Wendung zum Guten genommen hatten, wurde im März 1775 durch eine frohe Botschaft Lessings überrascht. Er stellte seinen Besuch in nahe Aussicht, und seine Braut antwortete sogleich zartfühlend mit dem Vorschlag einer gemeinsamen Rückfahrt über Kamenz. In Berlin nahm Swieten den berühmten Reisenden, den er so gern für Österreich erobert hätte, freundlichst auf und überschüttete ihn mit Empfehlungsbriefen; einer längeren Station in Dresden folgte ein flüchtiger Aufenthalt in Prag, wo Lessing vermuthlich nur die Verbindung mit einem liebenswürdigen Cavalier durch eine Gegenvisite aufzufrischen beabsichtigte; und von Sehnsucht getrieben, erreichte er Wien noch vor der verabredeten Zeit, am 31. März. Ein paar rasche Worte der Anmeldung; dann feierte das vielgeprüfte Paar, aufathmend und neue Hoffnung schöpfend, ein bewegtes Wiedersehen. Nach langen Leiden und Kämpfen genoß Eva die „einzigen vergnügten Tage" in Wien, und die Anlässe, welche ihren Freund dem vertrauten Zwiegespräch entführten, waren zu ehrenvoll, als daß nicht auch die kleinen Trennungen zu den Freuden dieser Wochen hätten zählen sollen. Enthusiastisch meldete Gebler, der als werkthätiger Helfer Evas sogleich den persönlichen Dank Lessings empfing und die gewinnendste österreichische Zuvorkommenheit entfaltete, nach Berlin: „Ich nehme es für ein gutes Zeichen an, daß wir diesen wahrhaft großen und liebenswürdigen Gelehrten — wie selten sind sie! — bald wieder auf der Rückreise sehen werden. Das weiß ich, daß, wenn unsere Akademie der Wissenschaften zu Stande kommt und ich etwas dazu beitragen kann, ihr eine so große Zierde zu verschaffen, ich es gewiß nicht unterlassen werde. Nie ist noch ein deutscher Gelehrter hier mit solcher Distinction aufgenommen worden, als unser vortrefflicher gemeinschaftlicher Freund, und das von unseren Souverains anzufangen bis auf das gemeine Publicum herab." Der einzige Sonnenfels, ignorirt und ausgestochen, grollte über diese Fülle von Auszeichnungen. Die Zeitungen meldeten die Ankunft des illustren Mannes als ein Ereignis; Adel und Schriftsteller und Theaterwelt umgaben Lessing

mit Aufmerksamkeiten, die immer gefallen, auch wenn sie nur ein helles Strohfeuer sind; selbst Maria Theresia und Joseph II. betheiligten sich unverzüglich durch eine huldvolle Audienz an der „allerbesten Aufnahme“ und krönten so die geflissentlichen Vorbereitungen ihres Berliner Gesandten. Ob die Kaiserin im Gespräch mit Lessing wol des vierschrötigen Gottsched gedachte, der einst, von Hoffnungen auf eine Dictatorrolle in Wien gebläht, mit seiner Gattin das Schönbrunner Schloß betreten hatte? Nun lernte sie einen weltläufigen Dichter und Gelehrten kennen und vergaß auf ein Weilchen ihren Schauder vor dem entsetzlichen Deismus. Auch der katholische Klerus bekreuzigte sich nicht vor dem kritischen Protestanten, sondern Lessings Besuch weckte schon bei der bloßen Anmeldung im Stift Klosterneuburg, berühmt durch seinen Wein und seine Kunstschätze, eine frohe Bewegung: man empfing ihn mit „vorzüglichem Wolwollen“ und fühlte sich geehrt durch seine anerkennende Beurtheilung einiger Handschriften der Stiftsbibliothek, unter denen eine „altdeutsche Messiade“, Bruder Philipps Marienleben, das Interesse des Wolfenbüttler Forschers besonders weckte. Sowol hier, wo ein Schauspieler sein profaner Geleitsmann war, als in Preßburg wird in der herrlichen Donaulandschaft der österreichische und ungarische Trunk nicht gespart worden sein: die Sage meldet sogar von einer übermüthigen Improvisation Lessings, des alten Anakreontikers. Vielleicht hat er auch seine Leipziger Schöne, die Lorenz-Huberin, wiedergesehen, denn der Huldigung der Mimen konnte Deutschlands größter Dramaturg und Dramatiker nicht entfliehen, zumal Graf Rosenberg, der Intendant, sich von den Wogen der Wiener Begeisterung willig tragen ließ. Derselbe Cavalier, der später die Zumuthung ein Lessingdenkmal zu fördern mit der kühlen Frage „Was geht uns Lessing an?“ abfertigte, setzte zu Ehren des Lessingschen Besuches die „Minna“, die „Emilia“, den „Hausvater“ auf das Repertoire, und Lessing mußte, nachdem er zuvörderst Voltaires von ihm so zerzauste „Merope“ geschaut hatte, trotz seinem bekannten Protest gegen die theatralische Verherrlichung der Autoren in Person nun selbst den unmittelbarsten Applaus und die Rufe „Vivat Lessing!“ über sich ergehen lassen. Daß viele der guten Leute den Übersetzer für den Verfasser des Père de famille hielten und manche im Stillen den Liebes- und Ehrenhandel des Major Tellheim ein bischen fad fanden, that dem Enthusiasmus keinen Ab-

bruch, aber Frau König blieb stets der Überzeugung, eine Berufung Lessings sei in seinem eigensten Interesse nicht zu wünschen. Ob auch bei Hofe von einem so glänzenden Gewinn die Rede war, ob der Kaiser durch Lessings Erscheinen auch an Klopstock, der ebendamals höchst unmanierlich dem badischen Hof entwich, erinnert wurde, darüber ist keine Nachricht auf uns gekommen. Ein unerwartetes Ereignis brachte den mit Eva heimwärts Strebenden nochmals in persönliche Berührung mit der kaiserlichen Familie. Kaum hatte er zehn Tage lang über dem erquickenden Verkehr mit seiner Braut und dem bunten Treiben der Hauptstadt das stille Wolfenbüttel, den Erbprinzen und alle Pein der letzten Jahre vergessen, als der junge Prinz Leopold in Wien eintraf. Es war noch unentschieden, ob er österreichische oder preußische Dienste nehmen sollte. Sein militärischer Gouverneur, Herr von Warnstedt, ein ehrlicher Mann von trockenem Witz, Lessingen wenig vertraut, begleitete ihn. Eine eilige Bildungsreise nach Italien sollte der militärischen Laufbahn vorausgehen, und Lessing, dem die Braunschweiger eine Romfahrt schuldeten, war in letzter Stunde und gewiß in der freundlichsten Absicht zum Gefährten und Cicerone ausersehen. Natürlich durfte er sich diesem von persönlicher Gunst dictirten Antrage nicht entziehen; statt des gemeinschaftlichen Aufbruchs erschien für Eva ein schmerzlicher Abschiedstag. Vorher wurde Lessing von Maria Theresia in ein längeres Gespräch über seine Wiener Eindrücke gezogen und besonders um sein Urtheil über den Zustand des Theaters, der Litteratur und der Gelehrsamkeit befragt. Aus seinen ausweichenden, allgemein gehaltenen Erwiderungen las die Kaiserin mit klarem Blick die Ansicht heraus, „daß es mit dem guten Geschmacke nicht recht vorwärts will", aber schwerlich konnte Lessing ihre weitere, sehr unbefangen und präcis gebrachte Erkundigung nach der „Schuld" dieser Stockung befriedigend beantworten. Die hohe Frau lenkte die Conservation auf ein weniger heikles Thema, sprach von Italien, von Mailand und verhieß eine Empfehlung an den Statthalter der Lombardei, Graf Firmian, bei dem sich Lessing wirklich mit einem Handschreiben Maria Theresias einführen durfte.

Die italienische Reise wurde am 25. April 1775 angetreten. Am 7. Mai brach Frau König nach der Pfalz auf; sie hatte seit dem 28. März 1772 in Wien geweilt und, allein in der Bresche stehend,

dem Ruin ihrer Familie getrotzt. In Heidelberg sorgte sie nun für den kranken Sohn und vergalt die treuherzige Güte eines Bruders durch offene Mittheilungen über ihr geheimes Verhältnis zu Lessing, das noch immer nicht den ersehnten Hafen fand. Wiederum schärfte „unsere Angelegenheit, unser Wunsch" Evas suchenden Blick für etwaige gute Vacanzen in der Pfalz, doch auch dies Mal wollte sich nichts finden. Ihre Gedanken folgten der Fahrt des Freundes, und mit Grüßen der Liebe wanderten ihm auch kleine Neckereien zu über seine alte Schwärmerei für die Huberin, deren persönliche Bekanntschaft Eva in Wien gemacht hatte, und über das Gerücht seiner Verheiratung mit Madame Reiske. Der August vereinigte Mutter und Kinder nach vierthalbjähriger Trennung in Hamburg, und Eva konnte nun neben vollströmenden Nachrichten über die Wochenbetten, Geldfatalitäten, Krankheiten und Thorheiten des alten Kreises auch hübsche kleine Züge von den Kindern mittheilen, besonders von Fritzchen: „Dies ist ein gar allerliebster Junge, fast glaube ich an die Alteweiber-Meinung: die Gevattern hätten Einfluß auf die Kinder. Wenigstens war keins meiner Kinder im siebenten Jahre so klug wie er." Die Entfernung und Eile der Reisenden brachten leider die Correspondenz ins Stocken, so daß außer den unlebendigen Notizen des Tagebuches nur wenige ohne Behagen und Lust am Schildern geschriebene Blätter von Lessing in Italien zeugen. Wann immer er im Laufe der Hamburger und Wolfenbüttler Jahre sich nach dem Lande Winckelmanns und der Antike gesehnt hatte, stets war ihm die volle persönliche Freiheit als Grundbedingung und Hauptreiz einer solchen Erholungsfahrt erschienen, während jetzt an der Seite des unreifen Prinzen und eines halbgebildeten Officiers diese Selbstbestimmung sehr eingeschränkt wurde. Aus Mailand, der ersten Station in den Propyläen Italiens, schrieb er seinem Bruder noch mit ungetrübter Zufriedenheit: „Dieser Vorgeschmack hat meinen alten Gedanken, in Italien zu leben und zu sterben, auch schon wieder ganz erneuert: so sehr gefällt mir noch alles, was ich in dieser Gegend höre und sehe". Aber schon in demselben Mailand verleideten officielle Besuche und Diners — auch bei Erzherzog Ferdinand, dem Bruder des Kaisers, ward er mit zur Tafel gezogen — den Genuß des Schauens, und „nur der Vortheil, den er vielleicht von dieser Reise künftig in Wolfenbüttel haben dürfte, konnte

ihm eine solche Lebensart erträglich machen." Er nennt die lang ersehnte, nun wider Willen unternommene Fahrt ein Opfer ohne Nutzen und Vergnügen. Seine Augen waren angegriffen, nicht von den Reizen der hübschen Italienerinnen, wie Eva scherzte, sondern durch die Anstrengungen der bibliothekarischen Arbeit, sein Blut stockte, das Wanderleben in der südlichen Sonnenhitze zehrte an seiner Gesundheit. Ihm fehlte auch die innere Freiheit um all das Neue rings umher mit Muße und Hingebung zu verarbeiten, denn je weiter er sich von Eva entfernte, desto heftiger verlangte ihn nach dem erlösenden Abschluß dieser unerträglichen Halbheit seiner Existenz. „Ich bin den Weg mehr mit Ihnen gefahren, als mit dem Prinzen" meldet er aus Venedig, und eine seiner ersten Gondelfahrten war pietätvoll nach S. Cristoforo gerichtet, „um zu sehen, wo unser Freund ruht, und seinem Andenken auf seinem Grabe eine aufrichtige Thräne zu schenken. Der nämliche Mann, in dessen Armen er gestorben, hat mich herausgebracht, von welchem ich dann auch die gewisse Versicherung erhalten, daß es mit seinem Tode sehr natürlich zugegangen. Ich weiß, daß Sie einmal nicht ohne Argwohn waren, und desfalls ruhig zu sein wünschten. Das können Sie nun." Und er dachte mehr an ein Grabdenkmal für Engelbert König als an die Monumente der Lagunenstadt. So unruhig trachtete sein Sinn nach Hause, daß die viel größere Ausdehnung der ursprünglich nur bis an die Adria bemessenen Reise, weit entfernt seine Neugier zu beflügeln, den zerstreuten Wanderer lähmte und ihm in Florenz ärgerliche, hypochondrische Stunden bereitete. Seit Venedig blieb er ohne eine Nachricht von Eva: diese Ungewißheit vergällte ihm den ganzen Sommer in Livorno, auf Corsica, in Genua, Turin, Parma, Bologna und in Rom, wo man am 22. September zu mehrwöchentlichem Aufenthalt anlangte und nach einem Besuche Neapels wieder im November länger verweilte. Der italienische Baedeker des achtzehnten Jahrhunderts, Volkmanns jedem durch Goethe bekannt und lieb gewordene Reisebeschreibung, war auch Lessings Handbuch, aber kein größerer Unterschied als zwischen dem mit allen Poren die Vergangenheit und Gegenwart auffaugenden Dichter und Naturforscher Weimars und dem einsilbig seine trockenen Glossen sammelnden Philologen aus Wolfenbüttel. Lessing hat kein Wort für den zauberischen Verein von Natur und Kunst, Antik und Modern, der auch einen

spröden Deutschen beim Betreten des italienischen Bodens überwältigt. Venedigs Kanäle und Paläste, Paolo Veronese und Tizian lassen ihn kalt. In Piemont trägt er kunterbunte polyhistorische Bemerkungen in sein Journal ein, um die Widersprüche der Vernazza und Baretti über Land und Leute zu schlichten: man hat den Eindruck, als habe Lessing den Volkscharakter auf Märkten und Spaziergängen mehr zu dem Zweck litterarischer Berichtigungen oder Bestätigungen als aus unbefangener Betrachtung studirt. Er hört zu wie gemeine und vornehme Leute sprechen und excerpirt dann im Gasthof die Urtheile von Montaigne und dessen italienischem Erklärer über die piemontesische Mundart, eine Anmerkung über lebende Sprachforscher beifügend. Er macht sich Notizen über die Akademien und Schriftsteller Sardiniens, das gar nicht im Reiseprogramm enthalten ist, bevor er im Turiner Museum unter anderem auch sardinische Alterthümer beschaut, und er kürzt den Besuch in diesem Museum ab, um auf dem Archiv ein handschriftliches Corpus antiquitatum zu wälzen, auf der Bibliothek lateinische Codices zu mustern und möglichst viele Gelehrte Turins, den jungen Universitätsrector an der Spitze, persönlich kennen zu lernen. Magere Einträge führen uns in die Theater, Malerschulen, Bibliotheken, Kirchen, Kunst- und Buchläden Pavias, Piacenzas, Parmas, Bolognas, und in dieses dürre Herbarium weht kein frischer Duft des Lebens, wenn wir mit Lessing in Rom und Neapel einziehen. Nur zu einem genau classificirten Register italienischer Gelehrten, Dichter und Übersetzer, zu dramaturgischen Auszügen aus Büchern, zu ziemlich gleichgiltigen Brocken über Sprache, Sitte, Speise reicht hier und sonst seine Muße, während alles, was wir in seiner Wirkung auf Lessing zu sehen verlangen, im besten Fall kahl nach Datum und Namen eingetragen wird, ohne daß ein kurzes Urtheil, ein knappes Beiwort die Reflexe andeutet. Es versteht sich, daß er die Peterskirche eingehend besichtigte, aber er schreibt sich bloß ein komisches Anekdötchen und eine Correctur zu Volkmanns Besprechung der modernen Mosaiktechnik auf. Er war natürlich wiederholt im Vatican, aber er überläßt eine Audienz beim heiligen Vater — Lessing und der Papst! — ganz unserer Phantasie auszumalen und gedenkt des Laokoon und seiner göttlichen Nachbarn mit keinem Buchstaben. Nicht reichlicher sind die andern Museen, sind Raphael und Michel Angelo bedacht. Wer möchte darum glauben,

Lessing sei an den Wundern Roms gleichgiltig vorbeigegangen, habe in Rotonda und Coliseo gar keinen romantischen Schauer wie Gibbon gespürt und dem Werke der Rhodier gegenüber nicht bessere Gedanken gehabt als der declamirende Tourist? Dennoch hat diese Armuth des Tagebuchs im Vergleich mit den volleren, so unendlich belangloseren Notizen für den Leser etwas Erkältendes und Drückendes, als ob man widerrechtlich mit hohen Ansprüchen abgewiesen würde oder zu einem geistreichen Mann käme, der uns hartnäckig aufschwiege. Es ist so schwer bei dem Verfasser des „Laokoon" auf ein Wort darüber zu verzichten, was er vor dem Original seines plastischen Kanons innerlich erlebt habe. Aber Lessing hatte bisher nur gelernt mit seinen Gedanken zu sehen, und er kam zu spät, zu eilig, zu präoccupirt nach Italien um seine Augen noch zu schulen. Der Kunstschriftsteller aus der Studirstube sprach später die Ketzerei aus, ein Mannheimer Gipsabguß des Laokoon wirke vortheilhafter als der vaticanische Marmor: „Lessing selbst" erzählt Schillers Thalia „Lessing selbst, der hier gegenwärtig war, wollte behaupten, daß ein Aufenthalt in diesem Antikensaal dem studirenden Künstler mehrere Vortheile gewährte, als eine Wallfahrt zu ihren Originalien nach Rom, welche großentheils zu finster, oder zu hoch, oder auch unter den schlechteren zu versteckt stünden, als daß sie der Kenner, der sie umgehen, befühlen und aus mehreren Augenpunkten beobachten will, gehörig benutzen könnte." Nach dem Gesagten ist es kaum nöthig noch weiter mit Antithesen zu arbeiten, wenn wir Lessing, Winckelmanns gedenkend, bei Cardinal Albani, dem erblindeten Mäcen des todten Meisters der Archäologie, oder bei Reiffenstein und Hackert, Goethes Freunden und Berathern, erblicken.

Während des zweiten römischen Aufenthalts wurde endlich über die Zukunft des Prinzen entschieden, und dasselbe herzogliche Schreiben, welches Leopolds schleunige Heimkehr und den Eintritt in die preußische, nicht die österreichische Armee forderte, enthielt die erwünschtesten Versprechungen für Lessing. Fröhlicher als er dem prangenden Süden zugezogen war, strebte er in den rauhen Norden zurück, nahm zu München Abschied von den Gefährten und wandte sich nochmals nach Wien, wo er am Christtag ankam, gesonnen auch jetzt jeden Anschein einer persönlichen Bewerbung zu vermeiden, aber aus den offenen oder geheimen Chancen in den Hauptstädten Österreichs, Sachsens, Preußens

wenigstens den einen Vortheil zu ziehen, daß der Unzulänglichkeit seiner Wolfenbüttler Stellung ein unverrückbares Ziel gesetzt würde. „Ich werde nur wenige Tage in Wien bleiben“ erfährt Eva „und um gewisse Fragen und Ausholungen zu vermeiden, zu niemanden von dem großen Geschmeiße kommen, sondern mich lediglich auf die Bekannten meines Gleichen einschränken.“ Diesen unhöfischen Vorsatz stieß jedoch die überraschende Ankunft seines Berliner Gönners Swieten um, der offenbar noch immer an die josephinische Akademie glaubte und Lessing mit zum Fürsten Kaunitz zog. Auch jetzt wünschte der mächtige Minister dringend zu einer Verpflanzung Lessings auf österreichischen Boden beitragen zu können, und nachdem seine früheren Vorschläge mit Berlin und Paris durch die Errichtung eines höchsten Vereins wissenschaftlicher und dichterischer Kräfte zu wetteifern gescheitert waren, schien wieder das Theater die letzte Handhabe zu gewähren. Ein Anonymus, vielleicht Gebler, legte dem Fürsten den „Allerunterthänigsten Vorschlag zur Verbesserung der National-Schaubühne und des Theaters überhaupt von einem Patrioten“ vor, eine scharfe Polemik gegen die Misstände des gegenwärtigen willkürlichen Theatertreibens, welche in dem Ruf nach einer landesherrlichen Oberaufsicht gipfelt und Lessing, den ausgezeichneten Kritiker und Dramatiker, als den einzigen bezeichnet, „dem die Anordnung der Schauspiele anvertraut werden könnte. Seine gründliche Gelehrsamkeit, sein Alterthumsstudium, seine Kenntnisse der Welt und des menschlichen Herzens, seine überdachte Kritik, seine bekannte Rechtschaffenheit machen ihn für diese Würde fähig.“ Einem solchen Mann müsse die unbeschränkte Theatercensur und die Abhaltung dramaturgischer Vorlesungen übertragen werden. Der „Patriot“ fußt offenbar auf jenem prophetischen „Fragment aus einem Geschichtschreiber des neunzehnten Jahrhunderts“, das Klopstock 1774 wie zur Mahnung in seiner abstrusen „Gelehrtenrepublik“ wiederholt hatte. Kaunitz hat die energische Eingabe mit ausführlichen Randnoten versehen und die glänzende Aussicht mit reger Sympathie begrüßt, daß ein Lessing „unter dem Präsidio des itzt zu Berlin stehenden van Swieten oder eines andern vorsitzenden würdigen Cavaliers“ das Schauspiel, so wie Gluck die Oper, reformiren würde. Auch die Vorlesungen fanden den Beifall des Ministers, da man in Wien eine Menge kritischer Müßiggänger habe und ein geringes Honorar für Pensionskassen

und andere Theaterzwecke verwerthen könne. Er umschrieb verständiger die Pflichten des Theatercensors und vergaß die praktische Vorfrage nicht: „Auf den Ruf eines Pachters, der ihm für die Zukunft keine Gewähr leisten kann, wird sich dieser verdienstvolle Mann, der mit tausend (?) Thalern der Wolfenbüttelischen Bibliothek vorgesetzt ist und dort alle Bequemlichkeiten genießt, freilich nicht hierher begeben. Da er aus mehr als einem Gesichtspunkte betrachtet der Bühne und auch dem Staate nützliche Dienste leisten wird, so ist er meines Erachtens hier eines sicheren doppelten Gehaltes werth. So sehr die gegenwärtige Theatralpachtung ökonomisiret, so giebt sie doch jährlich gegen siebentausend Gulden Besoldungen an unfähige und unnütze Leute. Könnte nicht die Hälfte davon an einen Mann verwendet werden, der unserer Litteratur Ehre machen würde?" Schwerlich datiren die Anträge und Kaunitzs Noten bis in Lessings erste Verhandlungen mit Swieten zurück und schwerlich gehen sie über das Jahr 1775 hinaus, sondern Gebler, wenn er es ist, wird durch Lessings so siegreiches Erscheinen in Wien zu jenen nachdrücklichen Mahnungen ermuthigt, Swieten durch aufmunternde Äußerungen des Ministers zu jener gemeinsamen Staatsvisite bewogen worden sein. In Norddeutschland harrte die Schriftstellerwelt seit Lessings erstem Wiener Aufenthalt eines großen Ereignisses, und man erkundigte sich bei maßgebenden österreichischen Collegen, ob die Gerüchte von der Stiftung eines „goldenen Zeitalters" durch Joseph II. begründet seien, ob der Kaiser Lessingen bei dessen Rückkehr festzuhalten versuchen werde. Lessing aber hatte die Lust ein Reformator des Wiener Geschmacks zu werden nach den klugen Vorstellungen Evas und eigener Beobachtung gründlich verloren; darum vermied er nach dem einen halb erzwungenen Gang mit Swieten wirklich jede weitere Berührung mit der großen Welt, lehnte am nächsten Tag die Dinereinladung des Fürsten ab, weil er schlechterdings noch heut abreisen müsse, und verließ Wien gegen seinen ursprünglichen Vorsatz wirklich schon am 5. Januar 1776.

Fünf Tage darauf machte Lessing in Dresden Halt, suchte alte Freunde auf wie das Ehepaar Brandes, an dessen Mittagstisch er von Italien und dem Theater plauderte, und machte, anfangs conventionell zurückhaltend, dann sich frei erschließend die Bekanntschaft eines Schwagers der Reimarus, des feingebildeten, der Aufklärung ernst

ergebenen dänischen Legationssecretärs von Hennings, der einem intimen theologischen Gespräch die lebhafte Bitte nachschickte, Lessing möge sich doch seinem Vaterlande nicht entziehen. Denn wiederum hatten geschwätzige Zeitungen zur Beunruhigung Evas und Elisens ausgestreut, daß eine Ansiedlung Lessings in Italien im Werke sei. Diese von Hennings emphatisch geäußerte Befürchtung konnte Lessing um so wahrheitsgetreuer niederschlagen, als nicht Winckelmanns Endpunkt, sondern Winckelmanns Ausgangspunkt ihn zum Tausche mit Wolfenbüttel einlud. Mochten auch die rühmenden Journalnachrichten über seinen Empfang am Kaiserhofe, die Reise mit einem braunschweigischen Prinzen und die Audienz bei dem Oberhaupte der Christenheit den hohen Herrschaften Dresdens mehr imponirt haben als Lessings gelehrte und künstlerische Leistungen, so verstand man doch der Vorstellung des berühmten Mannes beim Kurfürsten einen gewinnenden Schein der Vertraulichkeit zu geben. Der Minister, Graf von Sacken, sprach zuvorkommend die Bitte um seinen Besuch aus und ließ sich das Versprechen geben, daß bei einem Wechsel nur Dresden die Erbin Wolfenbüttels sein solle. Der Kurfürst hatte ihm geradezu die hervorragende und einträgliche Stelle des siechen Hagedorn zugedacht, so daß wirklich die einst an den „Laokoon" geknüpften Hoffnungen üppig aufzuleben schienen. Zu guter Stunde kamen auch von Kuntzsch aus Braunschweig annehmbare Vorschläge zu einer definitiven Regelung der Lessingschen Finanzen, und, damit von keiner Seite eine Aussicht fehle, bestand zwischen Lessing und Stosch ein unaufgeklärtes Abkommen für Berlin, wohin er sich schon im Januar begab. Vorher aber nahm er seinen Weg von der großen Verbindungsstraße hinweg landeinwärts in das so lange gemiedene Kamenz, um nach vielen geräuschvollen Monaten und dem Verkehr mit den Mächtigen der Erde seiner Mutter in die müden Augen zu schauen und, bevor er ein neues Familienband knüpfte, das früheste und heiligste treu zu befestigen. Der gute Theophilus scheint ihn von Dresden aus begleitet zu haben. Nur ein Tag war der Heimatstadt zugedacht, doch aus dem einen wurden vier, denn die verkümmerten Kamenzer und der weitgereiste und weitberühmte Gotthold hatten einander viel zu erzählen, und die Ruhestätte des Vaters forderte eine verweilende Andacht. Der arme Primarius war nach einem tristen Leben voll Mühe und Arbeit am 22. August 1770 gottergeben eines sanften Todes

gestorben. „Laß uns“ hatte Gotthold auf Theophilus' herzliche Anzeige erwidert „laß uns, mein lieber Bruder, ebenso rechtschaffen leben, als er gelebt hat, um wünschen zu dürfen, ebenso plötzlich zu sterben, als er gestorben ist. Das wird die einzige beste Weise sein, sein Andenken zu ehren.“ Mit dieser Gesinnung war sein stets mehr auf Thaten als auf Worte gegründetes Verhalten gegen die Familie im Einklang geblieben: er rieth den kleinlichen Haß der Kamenzer Widersacher durch eine stille Verachtung zurückzuschlagen, er verlangte in ruhigen oder schmerzlich aufgeregten Briefen nur die nöthige Zeit um bei eigener, oft so peinlicher Verlegenheit die Gläubiger des Vaters zu befriedigen, aber er konnte nicht das ganze Elend des väterlichen Lebenslaufes durchkosten und den ermüdenden Bitten um ein litterarisches Ehrendenkmal nachkommen. Während die Mutter des Lebens Bürde mit christlicher Geduld trug, that die grämliche und neidische Schwester, die sich als alte Jungfer jedem Vernunftgrund verschloß, alles um durch unbilliges, liebloses Nörgeln und Schmähen die Brüder Gotthold und Karl zu erbittern. Allein Theophilus, seit 1770 ärmlich besoldeter Conrector zu Pirna, fand Gnade in ihren Augen, weil seine rührende Demuth und Aufopferung niemals eine unwirsche Antwort auf solche häßliche Verdächtigungen hatte. Gottlob war nach leichtsinnigen Jugendjahren ein philiströser Justitiarius in Schlesien geworden und versauerte in seiner geistig wie materiell gleich eingeschränkten Häuslichkeit. Nur mit Karl stand Lessing von der hamburgischen Epoche an in reger Correspondenz: Karl bemühte sich den dichterischen und theologischen Bestrebungen nach dem Maß seiner Kräfte zu folgen und den kleinen Lessing zu spielen; einer oberflächlichen Tagesschriftstellerei ergeben, half er die litterarische Verbindung Gottholds mit Berlin unterhalten, trug ihm seine eigene bellettristische und aufklärerische Weisheit vor, ließ sich eine strenge Beurtheilung seiner „Ruschelei“ in sehr dürftigen Komödien gern gefallen und legte wenigstens durch treue, fleißige, ununterbrochene Antheilnahme an Gottholds Werken und Plänen den Grund zu seinen späteren großen Verdiensten um das Andenken des geliebten und bewunderten Bruders. Als Gotthold mit den Kamenzern die Lage der Familie besprach, war Karl noch Assistent beim Generalmünzdirectorium in Berlin; er wurde 1779 Münzdirector in Breslau und hat in derselben Stadt, wo Gotthold den Vorsatz ein

reicher Mann zu werden so schlecht zur Ausführung gebracht, durch seine schon früher geschlossene Verbindung mit demselben Vossischen Hause, dem Gotthold für wenige Groschen als Zeitungsschreiber gedient, einen gemächlichen Wolstand genossen. Die Mutter aber sollte das Wiedersehen mit Gotthold nicht lang überleben: am 17. November ist sie nach einer qualvollen Krankheit im getrosten Glauben an ihren Erlöser entschlafen. Sie hat, wie Salomes unerquickliches Schreiben mittheilt, noch im letzten Stündlein den Segen Gottes für die Ehe Lessings erfleht.

Lessing erreichte Braunschweig am 23. Februar 1776, fest entschlossen nicht eher aus der Residenz zu weichen, als bis das letzte Wort über seine Lebensfrage gesprochen sei. Er hatte der erfahrenen und tactvollen Eva mit einer offenen Finanzübersicht auch die Absicht kund gethan das „gänzliche Derangement seiner Affairen" dem Hofe zu schildern und um seinen Abschied einzukommen, aber eine stolze Antwort richtete seinen eigenen, nur der Braut zu Liebe bezwungenen Stolz wieder auf, indem die umsichtige Frau zugleich einem trotzigen Fehltritt des Mannes vorbeugte: „Nicht umsonst habe ich mich vor dem ersten Brief aus Braunschweig gefürchtet; er hat mir auch in der That Angst und Schrecken verursacht. Die Art, wie Sie Ihre Sache dem Herzog vorzutragen denken, scheint mir gar zu gefährlich. Mich däucht, ich würde sie nicht wählen, wäre ich auch in den verworrensten Umständen, und das sind Sie doch nicht; Ihre Schulden müßten sich denn höher belaufen, als mir bekannt ist. Sonst wüßte ich nicht, wie Sie um lumpichte tausend Rthlr. Ihre Ehre so in die Schanze schlagen wollten, Ihre Affairen gegen den Herzog für völlig derangirt anzugeben. Das hieße sich, nach meiner Meinung, wegwerfen; aber nicht, wenn Sie dem Herzog schrieben: Sie reichten mit Ihrer Besoldung nicht, und hätten bis jetzt immer das Ihrige zugesetzt, fänden sich daher genöthigt, um Erhöhung Ihrer Besoldung zu bitten. Ich bin gewiß, daß Sie keine abschlägige Antwort erhalten; so wie ich fast gewiß bin, daß, wenn Sie es auf die sich vorgesetzte Weise anfangen, die Sache sehr übel ausschlagen könnte." Wo würde er im Falle des Abschieds seine Verbesserung suchen? Denn die Dresdener Hoffnung sei vornehmlich an den Tod Hagedorns geknüpft, und auch mit dem gegenwärtigen Einkommen lasse sich in dem zwanglosen Wolfenbüttel besser

als anderswo haushalten. Sie bot sogar eine Summe zur Tilgung dringender Schulden an. Unterdessen wuchs Lessings sehr begreifliche argwöhnische Bitterkeit gegen den Erbprinzen, der, weil ihm die Offenheit eines Karl August fehlte, schweigend und hinhaltend eine glückliche Lösung suchte, dermaßen, daß ein briefliches Ultimatum „dergleichen er wol nicht oft dürfte bekommen haben" auf einen nahen Termin festgesetzt wurde und, als auch dann das befreiende Wort ausblieb, wirklich an seine hohe Adresse abging. Leider hat sich diese bündige Zusammenfassung der dreijährigen thatsächlichen oder eingebildeten Ungerechtigkeiten nicht erhalten; vorsichtig im Ausdruck, entschieden in der Sache, nöthigte sie dem Erbprinzen die unwiderrufliche Zusage ab, Lessings Angelegenheit solle gleich nach seiner Rückkehr vom Halberstädter Regiment erledigt werden. So erschien denn im April Herr von Kuntzsch als Bevollmächtigter bei Lessing und machte ihm, frühere private Erörterungen nun officieller wieder aufnehmend, recht günstige Vorschläge, welche Lessing als Angebot, nicht als erbetene Wolthat anzunehmen bereit war. Der Prinz, durch die Verwaltungssorgen und militärischen Pflichten ungemein in Anspruch genommen und häufig aus der Residenz abberufen, sandte zunächst ein sehr verbindliches Handschreiben. Es war unstreitig sein ernster Wunsch Lessing zu erhalten und zu fördern; dieser aber witterte mistrauisch in jedem zufälligen Aufschub, in jeder arglosen Phrase Finten und Schrauben, bis ihn Evas Zureden und tröstliche Erfahrungen, wie daß der verdächtigte Fürst seine Sache bereits mit dem Minister und Sparmeister Féronce durchgesprochen habe, von dem Wolwollen der leitenden Mächte überzeugten.

Am 5. Juni 1776 konnte er der Braut von einer aufrichtigen und befriedigenden Unterredung melden, worin der Erbprinz die mit Kuntzsch getroffenen Vereinbarungen genehmigte, ein frei gewordenes fiscalisches Haus neben dem Wolfenbüttler Schloß als Dienstwohnung in Aussicht stellte und, auf die bedenkliche Erkrankung des alten Herzogs anspielend, schmeichelhaft bemerkte, er hoffe Lessing noch zu ganz andern Dingen zu brauchen. Der neue Vertrag lautete auf ein von achthundert Thalern in Gold aufsteigendes Gehalt, die Nachsicht älterer und die Gewährung bedeutender neuer Vorschüsse. Er trat zu Johannis in Kraft. Gleichzeitig wollte der wieder genesene Landesvater seinem

lieben Bibliothekar durch die Verleihung des Hofrathstitels, den Lessing mit unverhohlener Gleichgiltigkeit hinnahm, eine Freude machen. Lessing befriedigte mit den vorgeschossenen tausend Thalern seine Gläubiger und nahm bei rangirten Finanzen und reicherer Bestallung die neue bindende Verpflichtung gegen Braunschweig nicht schwer, sollte er doch aus der verwünschten Schloßeinsiedelei in die lang ersehnte, mühevoll errungene Häuslichkeit ziehen.

Eva hatte den Juni auf einem Landgute der treuen Schubacks, dem York zwischen Stade und Harburg, zugebracht und in der freien Marschgegend die ihr so nöthige Erholung gefunden. Die Vermögenswirren waren endlich geschlichtet, nach vielen Opfern ein immerhin ansehnlicher Rest für ihre heranwachsenden Kinder gesichert. Noch einen Bräutigamsbesuch sollte Lessing in Hamburg abstatten; er kam erst im August, von Eschenburg begleitet, und launige Worte Evas, deren Absicht den scheidenden Geliebten vor der Stadt zu überraschen durch einen Irrthum misglückt war, bezeugen, wie froh die Beiden ihr redlich verdientes Glück genossen. Dann führen uns die Briefe in liebe häusliche Sorgen ein, denn Lessing achtet es gar nicht unter seiner Würde die vorläufige Wohnung einzurichten, Möbel zu ersteigern, sich um eine gute Köchin zu bemühen und Jahreslohn, Bier- und Christgeld zu notiren, die Kisten aus Hamburg gehörig in Empfang zu nehmen und neben dem Regiment der Guelferbytana auch Evas Bibliothek harmlos spottend zu verwalten. „Um ein bischen längeres Leben so bekümmert, als er es noch nie gewesen", begrüßte er ruhevoll die kommenden Jahre. Als Schubacks in ihrer Herzensgüte darauf bestanden dem werthen Paar die Hochzeit auf dem York auszurüsten, erbat Lessing eine ganz stille, prunklose Trauung, sei es auch im Predigerhause, ohne Vorfeste und geselligen Lärm. Er wollte das geheime Werben langer Jahre durch einen verschwiegenen Abschluß weihen. Der Gastfreund fügte sich diesem Wunsche. Am 8. October 1776 wurde Lessing auf dem Schubackschen Landsitz im Beisein der lieben Wirthe und des hamburgischen Schwagers König mit der Frau vereinigt, der, wie Elise Reimarus einmal sagt, alles was Herz an ihm war gehörte.

Ein spätes Glück, ein kurzes Glück erfüllte das Miethaus am Wolfenbüttler Schloßplatz. Vorbei war das hypochondrische Brüten

in der alten Burg und das einsame Wandeln auf dem Wall. Wenn er nun seine todten Gesellschafter, die Bücher, verließ, brachten ihn ein paar Schritte heim zu der Hausfrau, die alles mit ihm theilte und der nichts fremd blieb, was durch Lessings Geist und Gemüth ging, und wenn er nun den gewohnten Spaziergang antrat, sprangen ihm Kinder entgegen, die er liebte, als wären sie sein eigen. Und sie waren es auch, denn Eva hatte sie ihm zugebracht, und er bethätigte, ein treuer Pflegevater, in Scherz und Ernst, in Spiel und Lehre sein Dichterwort, daß Kinder Liebe brauchen. Malchen und die beiden jüngeren Knaben genossen die persönliche Führung Lessings, während Theodors künftige Laufbahn mit Rath und That aus der Ferne verfolgt wurde. Das Töchterchen wußte noch im hohen Alter von Lessings neckischer Theilnahme an ihren wortreichen Mädchenfreundschaften zu erzählen, wie er das heilige Briefgeheimnis brach und ihre Lamentationen mit launigen Bemerkungen über weibliche Bildung und Frauenorthographie beantwortete; Fritz erinnerte sich, daß ihm nur zweimal eine körperliche Züchtigung zu Theil geworden war, einmal für eine Lüge, ein ander Mal, weil er sich gegen die Angriffe eines bösen Buben nicht gewehrt hatte: so suchte Lessing den Drang der Wahrheit und den wehrhaften Muth in die Seele der Jugend zu impfen. Er selbst streifte neben der lieben Frau die unruhige Schroffheit ab, welche besonders seine letzten Jahre oft genug verstimmt hatte, und dankte ihr täglich für die Harmonie eines friedlichen Daseins im Hafen. Nachdem er so lange Zeit ein ungestümes Bedürfnis nach Wechsel genährt und fieberhaft in die Weite begehrt hatte, fand er jetzt im engen Bezirk die höchsten Güter des Lebens. Wolfenbüttel war ihm nicht mehr zu klein, und die Aussicht in einem freieren Wasser zu schwimmen erstickte nicht mehr alle kaltblütige Überlegung.

Schon vor der Hochzeit schien es, als wolle Evas Heimatland, die Pfalz, mit Braunschweig um Lessings glänzende Kraft ringen und eine geschickt eingefädelte lose Verbindung allmählich zu einer unzertrennbaren schürzen. Die luftigen, aber von Lessing in seiner damaligen problematischen Lage mit Begier aufgenommenen Nachrichten, welche Frau König 1774 aus Wien über wissenschaftliche und theatralische Bemühungen zu Heidelberg und namentlich zu Mannheim gegeben hatte, verdichteten sich im letzten Sommer des Brautstandes zu sichtbaren

Gründungen und handgreiflichen Anträgen. Der Kurfürst Karl Theodor war gesonnen an Lessing eine friedliche Eroberung für die neue pfälzische Bildungsära, deren Geburtswehen uns Seufferts Umsicht vergegenwärtigt hat, zu machen. Eine Mannheimer Deputation wurde angemeldet, so daß Eva schon fürchtete das gehoffte Stillleben in ein recht turbulentes verwandelt zu sehen, zumal da von einem dramaturgischen Posten die Rede ging. In den siebziger Jahren traten mittel- und süddeutsche Kleinstaaten ehrgeizig zum Wettkampf des geistigen Lebens vor: Braunschweig hatte Lessing gewonnen, Weimar zog Wieland als den ersten einer erlauchten Schaar an sich, Baden bot dem Messiassänger seine Gastfreundschaft und einen Ehrensold an. Was Friedrich der Große versäumt hatte und Joseph unerfüllt ließ, wollten ihre Vettern auf unscheinbareren Thronen Germaniens leisten. Die Pfalz durfte um so weniger zurückbleiben, als schon seit längerer Zeit in diesem Lande Schritte zur Neubelebung der Künste und Wissenschaften mit einigem Erfolg gethan worden waren. Karl Theodor, ein Fürst ohne tiefere Begabung, aber von mancherlei Interessen, bot alle Mittel auf um seine Residenz und seine Unterthanen aus der verschrieenen Dämmerung herauszuheben, und es sollte nicht bei den Wasserkünsten des Schwetzinger Parks oder dem Ohrenschmaus der wälschen Oper, mit welcher ein üppiges Treiben in und um Mannheim einzog, sein Bewenden haben. Er selbst, der Correspondent Voltaires, näherte sich vorbildlich dem vaterländischen Wesen. Bald errang die Muttersprache an den Schulen ihre berechtigte Stellung, der alte Schlendrian wurde von den neu eindringenden Schriftstellern bekämpft, die Litteraten des Landes erschöpften sich in massenhaften Gutachten, wie die Schnellpresse der pfälzischen Renaissance am förderlichsten arbeiten möge. Medicinische und militärische Institute waren entstanden, die Naturwissenschaften fanden ansehnliche Heimstätten, nationalökonomische und archivalische Unternehmungen wurden rasch ins Werk gesetzt, eine reiche Bibliothek that sich den hungrigen Geistern der Pfalz auf, Musiker ersten Ranges machten Mannheim berühmt, und nachdem zu der vorzüglichen Kunstakademie neu geordnete Sammlungen in würdigen Räumen getreten waren, sind die vornehmsten Genies der Nation andächtig nach Mannheim gewallfahrtet. Im „Antikensaal", der ältere Gipsabgüsse aus Italien beherbergte, haben Herder und Goethe, Heinse

und Schiller ihre Begeisterung für die Antike nähren können. Freilich wurde alles mit großer Überstürzung und einem maßlos selbstgefälligen Localpatriotismus betrieben: pfälzische Maler, Bildhauer, Musiker, Dichter, Gelehrte sollten aus der Erde gestampft werden, schülerhafte Exercitia flatterten in die Welt, der Weihrauch ging zu niedrigen Preisen, die meisten litterarischen Versuche trugen den Stempel eines kleinlichen Dilettantismus, der mit dem Hochdruck der Phrase arbeitete und der bildungsbedürftigen Pfalz schon nach dem ersten Anlauf lieber saftige Complimente als heilsame Wahrheiten sagte. Die Ausländerei wich einer provinziellen Inländerei schlimmer Sorte, so daß Klopstock, nie gewohnt zu schmeicheln, bei seinem Besuch 1774 nicht nur die kleinen Lichter der Stadt recht absichtlich ignorirte, sondern auch dem Kurfürsten gegenüber den ganzen, von Klein und Genossen unermüdlich ausposaunten Aufschwung dieser Bildung mit keiner Silbe anerkennen wollte. Das war zu hart; aber die führerlosen Halbtalente Mannheims vermochten wirklich nichts Durchschlagendes und Bleibendes zu schaffen, weder als Einzelne, noch zu Societäten der Mittelmäßigkeit geschaart. Man mußte wol oder übel wenigstens vorläufig, bis der pfälzische Eigenbau eine concurrenzfähige Lebenskraft erreichen würde, sich auswärts umthun und an fremden Feuern wärmen. Wie in der Kaiserstadt wurden Männer vom Range Klopstocks, Wielands, Lessings ins Auge gefaßt, vornehmlich der letztere, den seine Wiener Besuche soeben überall in frischeste Erinnerung gebracht hatten und der den dreifachen Ruhm des Gelehrten, des Dichters, des Dramaturgen aufwies. Zwei Wege, den blassen Schimmer der pfälzischen Bildung mit diesem Namen vollends zu vergolden, boten sich somit dar: Lessing konnte durch die schon 1763 unter Schöpflins Auspicien eröffnete Akademie der Wissenschaften, vielleicht auch durch die Landesuniversität Heidelberg oder durch die Pforten des erst im Werden begriffenen Nationaltheaters zur Pfälzer Unsterblichkeit eingehen. Auf dem ersten Wege hoffte man ihn zu ködern, um ihn unvermerkt auf den zweiten zu locken und dort nicht mehr frei zu lassen. Im „Paradies der Tonkünstler" hatten bis 1775, wo die Strahlen der Hofgunst endlich auch das stiefmütterlich behandelte deutsche Drama erreichten, elende Wandertruppen, wie die Marchandsche, mit einem kläglichen französelnden Repertoire ihr Wesen getrieben. Da gab der heißblütige Musicus

Dichter und Chronist Schubart für seinen früheren Tummelplatz Mannheim die zündende Parole, der Kurfürst möge durch Errichtung eines Nationaltheaters Lorbeern um sein Haupt flechten und die Aufsicht nicht einem windigen Deutschfranzosen gleich Marchand, sondern einem wahren deutschen Mann anvertrauen. Bald darauf konnte er den Lesern der „Deutschen Chronik" überschwänglich melden: „Der Churfürst von der Pfalz, dessen Adlerblick nichts entgeht, was zur Glückseligkeit und zur weisen Unterhaltung seines Volkes abzweckt, hat sich nunmehr entschlossen, für beständig eine deutsche Schaubühne zu unterhalten"; der Komödiensaal im Zeughause solle noch im Winter eingeweiht werden. Auf dem Programm stand eine energische Abkehr von der Opernherrschaft, Verhandlungen mit Ekhof und Seyler, die der Singschule entsprechende Züchtung einer deutschen Nationaltruppe aus eigenen Leuten, d. h. eines pfälzischen „Nationaltheaters", die Preiskrönung von Originalen aus der deutschen, nämlich pfälzischen Geschichte, durch die eben erst gegründete „deutsche (will sagen: pfälzische) Gesellschaft". Da weder Ekhof noch eine gute Truppe von auswärts zu gewinnen war, verschob man die feierliche Eröffnung des Nationaltheaters, machte mit einer winzigen Theaterschule und Kinderstücken den Anfang, declamirte langathmig von deutscher Tugend und dem sittlich erziehenden Einfluß einer guten Schaubühne und erging sich theils in confusen Projecten, theils in lächerlichen Reclamen für das keimende Werk. Die kleinen Ekhofs und Hensels von Schwetzingen, denen ein Lehrer mühsam das Abc und die Elemente einer dialektfreien Aussprache einpaukte, übten sich vor Serenissimus für das Mannheimer Theater, das mit der Zeit „ganz originalpfälzisch" werden sollte, wie man mit komischer Begriffsverwirrung faselte. Da man aber doch schon vor dem reiferen Alter dieser lallenden Eleven der musikalisch-dramatischen Pflanzschule die ersehnten Schauspielfreuden genießen und mit einem Mannheimer Nationaltheater die Hamburger Scharte auswetzen, den Bestrebungen Wiens zuvorkommen wollte, wurde die erwähnte diplomatische Mission an Lessing beschlossen und von Seiten der maßgebenden Regierungskreise mit einer jesuitischen Hinterhaltigkeit, die wir kaum bei den guten Pfälzern suchen möchten, ausgeführt. Das localpatriotische Interesse, Lessing als Musageten heranzulocken, heiligte dem Minister jedes Mittel und lehrte auch die viel

harmloseren Herren von der Theatercommission listige Vorbehalte, wie sie einem offenen Spiel unter Männern ganz und gar nicht geziemten.

Am 5. September 1776 überbrachte der Buchhändler Schwan die Mannheimer Vorschläge: der Schwierigkeit halber, Lessing sogleich ganz dem braunschweigschen Dienste zu entziehen, sollte er anstatt ohne Säumen mit zweitausend Gulden und einem beliebigen Titel dem kurfürstlichen Rufe zu folgen nur ordentliches Mitglied der Pfälzer Akademie werden mit einer jährlichen Pension von hundert Louisd'or und der leichten Verpflichtung, jedes Jahr oder bloß alle zwei Jahre eine freie Reise zu der öffentlichen Sitzung zu machen und jährlich eine Abhandlung einzureichen. „Von Aufsicht über oder von Arbeiten für das Theater ist gar nicht die Rede gewesen und man denkt bloß, wenn ich einmal nach Mannheim käme, daß ich mich von selbst würde reizen lassen, meinen guten Rath zu ihren neuen Theateranstalten zu geben. Und das versteht sich." Er empfing das akademische Diplom, nahm den Vorschlag, der so kleine Gegenleistungen forderte, bereitwillig an und vertraute im übrigen auf den Minister v. Hompesch, welchen Schwan als Seele des Ganzen und zugleich als mächtige Finanzgröße charakterisirte. Auch der Nebenumstand, in der neuen Stellung Evas noch in Heidelberg stehende Capitalien steuerfrei beheben zu können, erhöhte Lessings Befriedigung. Er setzte seinen Mannheimer Besuch für den Winter an und verfaßte gleich am 7. September ein äußerst höfliches Dankschreiben an Hompesch, der zur Antwort bat, Lessing möge so bald als möglich zu ihnen kommen. Der Herzog und der Erbprinz von Braunschweig zeigten bei dieser Gelegenheit, welchen Werth sie in Lessings Bleiben setzten, und die Erwähnung „dermaleins noch zu bestimmender Geschäfte" bekräftigte jene von dem Erbprinzen jüngst gemachten Andeutungen, aber die Annahme der freien Stellung zur Pfalz und die nöthigen kleinen Urlaube wurden anstandlos bewilligt. Eva freute sich der glücklichen Lösung, denn sie kannte ihre Landsleute und betonte mit prophetischer Einsicht, daß in Braunschweig der Herzog, in Mannheim dagegen ein wechselndes Ministerium regiere, weshalb man daselbst jedes Jahr oder jeden Monat auf einen neuen Herren gefaßt sein müsse. Ebenso schrieb die kluge Pfälzerin nach der Lectüre der herzoglichen Antwort: „Wer wollte nicht lieber diesem Herren dienen, der so freundschaftliche Gesinnungen zeigt, als einem Churfürsten von der Pfalz, der,

wenn er auch freundschaftliche Gesinnungen vielleicht zu hegen im Stande ist, doch die Gabe nicht hat, sie äußern zu können." Der Erfolg bestätigte im weitesten Maße die Richtigkeit ihrer Auffassung. Aber zunächst fuhren die Mannheimer mit vollen Segeln daher: der Minister betheuerte seine und des Kurfürsten Sehnsucht nach der persönlichen Bekanntschaft Lessings, dem man freie Hand zu Engagements für das wo möglich schon am 4. November zu eröffnende Nationaltheater ließ. Als erfahrener Kenner der Bühnenwelt erwiderte Lessing, daß um diese Zeit alle tüchtigen Kräfte contractlich gebunden seien und nur die schlechtesten müßig stünden, man möge sich also ohne Überstürzung bis zu dem Advent- oder Fastentermin gedulden; er versuchte trotzdem durch Karl und Andere dem acteurlosen neuen Theater misvergnügte Leute von dieser oder jener Truppe zu werben, keine Sterne, aber sogenannte utilités. Sehr offen meldete er nach kurzer Zeit Schwan und durch diesen dem Minister, daß er weit entfernt sei eine eigentliche Theaterdirection zu übernehmen und gegenwärtig nur ein paar ebenso mittelmäßige wie anspruchsvolle Schauspieler habe auftreiben können, die denn auch entweder misfielen oder mit dem Reisegelde durchbrannten. Bald verbreitete sich die Kunde von Lessings Vollmachten in der deutschen Bühnenwelt. Anfragen und Gesuche häuften sich auf seinem Tische wie bei einem Theateragenten, sogar der „Theatrall Maschinist zu Inßprug in Thiroll" bewarb sich in einem Musterstück unfreiwilliger Komik bei dem Herrn von Lessing um einen Platz an der „Neüen Theatrall Schaupihne". Und da die Schwüre verstimmter Theatermenschen noch windiger sind als die Eide der Verliebten, kehrte auch Lessing trotz allen Hamburgischen Erfahrungen und Vorsätzen als ein echter, darum unheilbarer Theatermensch seine Gedanken sehr emsig der werdenden Bühne zu. Das Tagebuch des Schauspielers J. H. F. Müller, den Kaunitz auf Engagements- und Informationsreisen geschickt hatte und der sowol Ende October als Anfang November in Wolfenbüttel und Braunschweig Station machte, gewährt uns einen aufschlußreichen Einblick in Lessings dramaturgische Wünsche. Auf gemeinsamer Fahrt, im Zwiegespräch, oder wenn Eva, nachdem sie den Gast „auf Wiener Art bewirthet" hatte, an den Reden theilnahm, wurde das Wol und Wehe der deutschen Schaubühne berathen. Lessing bekannte sich jetzt zu einer milderen Beurtheilung des Wiener Theaters und zu dem

Glauben an ernste Reformpläne Josephs, er lobte die dortige Einschränkung des Ballets und verdammte das Singspiel als den Ruin des Theaters, er empfahl Preise für gute Stücke und regelmäßige Benefize für die Autoren, denen der Kaiser dann wirklich nach Müllers Promemoria die dritte Einnahme zuwies. Zornig griff Lessing das Vagabundiren der Truppen an: „Wäre ich ein regierender Herr, ich duldete in meinem Lande den Unfug nicht; diese Zigeunerei setzt die Kunst herunter". Müllers Frage nach dem Mannheimer Ruf beantwortete er mit einer offenen Darlegung der Verhältnisse und einigen Zweifeln an dem Gelingen; die weitere Frage, ob er wol einer Berufung nach Wien folgen würde, protestirend, „doch so, daß ich glauben konnte, er würde ihn annehmen. Seine Gattin, welche zehn (?) Jahre bei uns in Wien seßhaft gewesen war, schien diesen Beruf zu wünschen; o, sagte sie, ich liebe die guten Wiener herzlich! nie werd' ich ihre Güte gegen mich vergessen". Für die im Wiener Theater störende Disharmonie der Mundarten und alle Krankheiten der Schauspielkunst empfahl Lessing eifrigst als einziges Heilmittel die bis auf den heutigen Tag so viel gepriesene und viel bestrittene Theaterschule. „Machen Sie" sagte er dem braven Regisseur „Ihrem Kaiser Vorstellungen, ein Theater-Philanthropin zu errichten, so wie der Churfürst von der Pfalz gegenwärtig eine Singschule gestiftet hat, die viel Gutes verspricht. Jede Kunst muß eine Schule haben".

Während Lessing in seinem jungen Eheglück die Dinge ruhig an sich herankommen ließ und trotz den gefärbten Mittheilungen aus Mannheim den „Sitz des guten Geschmackes" nicht ohne Mistrauen betrachtete, brannten die Pfälzer vor Ungeduld, allen voran der seit Anfang 1775 in der Landeshauptstadt seßhafte Dichter und Maler Friedrich Müller, ein echtes Originalgenie unter den geschraubten Größen zwischen Rhein und Neckar. Er, der gleich anderen ein unreifes, aber von wahrer Begeisterung erfülltes Votum über das Nationaltheater hatte drucken lassen, war durch Wort und Schrift der lauteste und ehrlichste Apostel Lessings. Mit ihm sympathisirte von Ulm aus der derbe Schubart, ohne sich aller Zweifel zu entschlagen: so schreibt er Ende November im kernigsten Schwabenstil an den jungen Freund: „Auf den Fortgang des Theaters bin ich, wie billig, sehr begierig. Wenns nur nicht rasch-aufloderndes Feuer ist, das gleich wieder erstickt,

so bald ein Französlein die Hosenfall aufmacht und drein pißt. Lessing ist nun freilich vor Tausenden der Mann, auf den ihr euch verlassen dürft." Als der Wiener Müller ein paar Wochen später auch Mannheim besuchte, erzählte man ihm, wie Lessing im Genuß eines ansehnlichen Jahresgehaltes sei und alsbald auf Kosten des Kurfürsten drei Monate zur Ordnung der neuen Bühne in der Pfälzer Residenz verbringen werde. Der Minister selbst bestätigte solche Angaben mit der Versicherung, welche Mühe er sich um diese Errungenschaft gegeben, wie sehr er dabei auch auf das Heimatsgefühl der Frau Lessing rechne, und daß Lessing die Vollmacht habe Acteurs unter beliebigen Bedinbingungen mitzubringen. Wie Voltaires Besuch durch die Aufstellung seiner Büste in der Bibliothek verewigt war, so sollte Lessings Medaillon am Theaterportal neben dem des Sophokles erglänzen und der Pfalz sagen: er ist unser; „allein er hat sich diese Ehre verbeten, da er noch nichts für das Mannheimer Theater geliefert habe."

Lessing, in dem man sich schnell den Spiritus Rector und bleibenden Intendanten des Nationaltheaters zu erblicken gewöhnt hatte, trat mit Seyler in Verhandlung um die wolbekannte, ebendamals (December 1776) zu Dresden nicht prosperirende Truppe schleunig für das fertige, aber leere Mannheimer Haus zu engagiren und versah, auf seine Vollmacht hinweisend, einen begabten und gebildeten Schauspieler, Großmann, als Vermittler mit Empfehlungsbriefen an Hompesch, „auf welchen die ganze Sache ankömmt", und an Schwan, „welcher ein sehr rechtschaffener Mann ist, der Ihnen alle sonst nöthige Auskünfte mit Vergnügen ertheilen wird." In dem späten Bericht Karl Lessings über die Mannheimer Abmachungen zwischen Lessing Seyler Großmann einerseits und dem Minister andererseits sind die alten Ideale der Pfälzer Stimmführer und die neuen Verbesserungen so unverständig durcheinandergemengt, daß sich nur feststellen läßt: die Elite der Seylerschen Truppe sollte einen Grundstock bilden, an welchen sich die einheimischen Theaterschüler anlehnen würden. Daß Lessing auch die anderweitige Verwerthung von Seylers doch sehr bedenklichen Geschäftskenntnissen, die Einrichtung der Kinderstücke, die Bevormundung der Bühne durch eine akademische Commission bis ins Einzelne hinein empfohlen habe, scheint kaum glaublich. In letzterer Hinsicht wird er allerdings lieber der Akademie als irgend einem höfischen Censor maß-

gebende Einflüsse gewünscht, seine eigene Mitwirkung eben auf seine Zugehörigkeit zu dieser litterarischen Vereinigung gegründet und damit zugleich unter Berufung auf frühere Willensäußerungen eine unmittelbare Leitung der Bühne abgelehnt haben. „Mich schaudert, wenn ich nur daran denke, daß ich mich wieder werde mit dem Theater bemengen müssen" schrieb er dem Bruder, ging aber doch am 17. Januar nach Mannheim ab um die Dinge ein paar Wochen hindurch in der Nähe zu prüfen. Schwan empfing ihn mit offenen Armen und bereitete dem Messias der Schaubühne manch angenehme Stunde in seinem gastlichen Hause, wo im nächsten Jahrzehnt der Mannheimer Theaterdichter Schiller liebeselig aus und einging. Der Maler Müller, dies vollsaftige und urwüchsige Talent, das leider nie zu menschlicher und künstlerischer Reife gelangte, kam dem bewunderten Meister enthusiastisch entgegen und gewann Lessings Freundschaft. Ob er ihm Proben seiner formlos dahintaumelnden Rhapsodien oder seiner köstlichen Idyllen, welche das matte Schäfervolk Geßners mit pfälzischem Rebensaft stärkten, von sinnlicher Fülle strotzten und einen landskräftigen Realismus zur Schau trugen, vorlegte, wissen wir nicht; aber eine Faustskizze zog der junge frische Rival heraus, die Lessing, zum ersten Mal mit einem der rheinischen Genies und Strudelköpfe beisammen, als einen hingewühlten ersten Wurf mit leis ironisirendem Wolwollen durchging. Gewiß war ihm der begeisterte Jüngling, der Feder und Radirnadel so originell führte, die interessanteste Erscheinung unter den Bewohnern Mannheims, denn die Collegen von der Akademie, voran der Exjesuit v. Klein, konnten Lessing so wenig anziehen wie vorher den hochmüthigeren Klopstock. Bei aller Artigkeit gelang es Lessing nicht sein Misvergnügen über die neugebackene litterarische Herrlichkeit der Pfalz völlig zu verbergen, und im feierlich stillen Antikensaal war es ihm woler als in dem prächtigen Theater, wo während der provisorischen Vorstellungen das Mannheimer Publicum von Lessings Antlitz das Entzücken über den Sopran der Demoiselle Danzy, das berühmte Fortissimo des Orchesters und die zukünftigen Garricks der Pfalz ablesen wollte. Schade nur, daß man den Ehrengast wie einen beliebigen Touristen das Billet an der Kasse bezahlen ließ! Auch waren die Sonnenfelsnaturen mit ihrer bohrenden Feindschaft gegen alles Höhere in Mannheim mächtiger als in dem gern verehrenden

Wien. Dieses mit dem lieben Ich so zufriedene, selbstgenügsame Gezücht steckte dem Kurfürsten, daß der große Fremdling nicht genug Achtung für die Morgenröthe ihres geistigen Lebens zeige, und Hompesch kehrte, je näher er Lessing als einen stählernen Charakter kennen lernte, desto geflissentlicher nur den Finanzminister heraus. Dieser durch und durch unzuverlässige Mensch fand die Lorbeern eines Mäcen bald zu theuer und versuchte den aus der Ferne herbeigelockten Vertrauensmann mit hohlen Allgemeinheiten und bewußten Unwahrheiten hinzuhalten. Weder Lessings doch schon durch Schwan formulirtes Verhältnis zur Pfalz und das Seylersche Engagement, noch die Geldangelegenheit Frau Evas wurden geordnet. Entrüstet wandte sich Lessing nach Heidelberg. Der Maler Müller ließ es sich nicht nehmen wie in der Stadt so auch in der selbst im Februar reizvollen Neckarlandschaft seinen Begleiter zu machen. Er grub die Wanderungen und die auf Italien, auf Poesie und Religion gerichteten Gespräche mit Lessing unverlierbar seinem Gedächtnis ein. Als er vier Jahre später in Rom von einem Landsmann die Trauerbotschaft empfing, Lessing sei nicht mehr, rannte er nachts wie wahnsinnig am Tiberufer und unter den Ruinen hin und her und schrieb frühmorgens unter Thränen seine Ode „Auf Lessings Tod", worin er nach einem langen stürmischen Eingang die persönliche Erinnerung an die feste Gestalt, die freie Stirn, das blitzende Auge, den reinen Sinn, den frohen Scherz des Abgeschiedenen ausströmen ließ:

> O ihr grünen Neckarthäler! Sitze
> Meiner Fürsten; moosger Mauerring,
> Wolfsbrunn, und du Jettas Felsenspitze,
> Sahts! wie ich an seinem Halse hing.
>
> Wie er mich, ich ihn zum Freund erkoren,
> Daß ichs nicht vergessen soll, noch kann!
> Ach er war so ganz für mich geboren,
> War so ganz, so ganz! ein Mann, ein Mann!

So überwältigend wirkte Lessings Persönlichkeit auf empfängliche Gemüther. Friedrich Müller hatte bald nach jenen Schlendertagen reiche Gelegenheit die geschlossene Manneskraft seines Freundes, der nicht mit sich spielen ließ, zu bewundern, denn er wurde an Stelle des biegsamen Schwan Lessings Vertrauter in den schriftlichen Verhandlungen

mit Hompesch. Lessing, noch bei Evas Heidelberger Verwandten zu Gast, erklärte ihm (1. März 1777) mit herzlichem Dank für alle Freundschaftsdienste, er könne in dieser Sache nichts thun als abwarten und wolle schlechterdings nicht aus dem Gebetenen der Bittende werden. Gleich darauf kehrte er über Göttingen, wo er mit Kästner mehr von Opitzens Studentenversen auf das Neckarthal als vom Mannheimer Theater sprach, heim. Er hatte seine Kunde der deutschen Theaterfatalitäten um eine neue ärgerliche Erfahrung bereichert und nicht die geringste Lust den Minister zu schonen, der in einem auf Schrauben gestellten Brief die spätern Verpflichtungen ignorirte und die alten Anträge unter Verheißung der Curatorstelle an der Universität Heidelberg trügerisch aufnahm, zugleich aber hervorhob, daß, wenn Lessing sich nicht füge, „alle auf ihn gebauten Schlösser auf einmal zertrümmert sein würden". Dieser Brief, „so weit aussehend, so um den Brei gehend, kurz so ministerialisch", stand in perfidem Widerspruch zu den noch einen Monat früher abgegebenen Erklärungen Hompeschs, dem Lessings Abreise aus der Pfalz ein dreistes Biegen oder Brechen zu erlauben schien und welcher den glücklich entwischten Dramaturgen nun sogar mit Vorwürfen über den Miserfolg einiger Mimen belästigte und beleidigte. Am 24. März erließ Lessing zwei Briefe an seine nächsten Mannheimer Bekannten, einen zurückhaltenderen an Schwan, einen sehr rückhaltlosen an Müller: dieser möge sich ja nicht weiter in der albernen Geschichte compromittiren; Hompesch suche in dem Fiasco jener Schauspieler bloß einen Vorwand sich aus dem Staube zu machen; „man sieht ja wol, daß ich von dem Theater nichts verstehe, da ich so elende Leute empfohlen habe. — Doch wenn der Minister sagt, ich habe sie empfohlen: so lügt der Minister." Und Hompesch sollte unmittelbar erfahren, mit wem er es zu thun habe, denn einem anmaßenden Brief desselben voller Ausflüchte setzte Lessings gerechte Empörung im April die wuchtigste und freimüthigste Lection entgegen, die der Herr Minister je in seinem Leben, und zwar wie ein für ungezogene Lügen abgekanzelter Schulknabe, hat anhören müssen. Hompesch verzichtete phrasenhaft auf die patriotische Hoffnung einen Lessing dauernd für die Pfalz zu gewinnen, escamotirte darauf hin die dem auswärtigen Akademiker, nicht dem eingesessenen Intendanten verliehene Pension, setzte sich über alle mündlich oder schriftlich, direct oder indirect

abgeschlossenen Vereinbarungen hinweg, wagte es sogar Lessingen wie einen Schuldner an sein unerfülltes Versprechen zu mahnen und siegelte das rabulistische Schreiben mit dem sauersüßen Ausdruck bleibender Freundschaft und Hochachtung. Seylers war mit keiner Silbe gedacht. Darauf Lessing: „Nur einem Kinde, dem man ein gethanes Versprechen nicht gern halten möchte, drehet man das Wort im Munde um, um es glauben zu machen, daß es uns nunmehr ja selbst freiwillig von diesem Versprechen lossage. Das Kind fühlt das Unrecht wol; allein weil es ein Kind ist, weiß es das Unrecht nicht auseinanderzusetzen. Wenn mich denn aber Ew. Excellenz nur für kein solches Kind halten, so bin ich schon zufrieden. Ich werde mich auch wol hüten, mit Auseinandersetzung eines so geringfügigen Handels jemanden beschwerlich zu fallen." Aber er macht die Sache des getäuschten Seyler zu der seinen und warnt Hompesch, den er bitter an das Mitwissen des braunschweigischen Hofes erinnert, fürderhin noch ein öffentliches Wörtlein über seine Verbindung mit Mannheim in Kalendern und Journalen durchschlüpfen zu lassen: „Hier muß ich Ew. Excellenz meine Schwäche gestehen. Ich vergebe tausend gesprochene Worte, ehe ich Ein gedrucktes vergebe. Auf die erste Silbe, die sich jemand über meinen Antheil an dem Mannheimer Theater gedruckt und anders entfallen läßt, als es sich in der Wahrheit verhält, sage ich dem Publico alles frei heraus. Denn darin belieben Ew. Excellenz doch wol nur mit mir zu scherzen: daß ich demohngeachtet die Mannheimer Bühne nicht ganz ihrem Schicksal überlassen und von Zeit zu Zeit besuchen würde. Ich dränge mich zu nichts; und mich Leuten, die, ungeachtet sie mich zuerst gesucht, mir dennoch nicht zum Besten begegnen wollen oder können, — mich solchen Leuten wieder an den Kopf zu werfen, würde mir ganz unmöglich sein." Demgemäß wies er die naive Zumuthung, er möge sich durch irgend eine Leistung für Akademie oder Theater die Pension und die volle Gunst des Kurfürsten wieder verdienen, schroff von der Hand und bat Müller von allen Vermittlungsversuchen abzustehen. „Lernen Sie das Wort der Großen für das halten, was es ist" schloß Lessing bitter diesen Brief. Die Vergütung der Reisekosten und ein Etui mit kupfernen Gedenkmünzen waren sein Lohn. Wenigstens wurde Seyler nicht bloß mit Vertröstungen auf die Zukunft, sondern auch mit einer leiblichen Geldentschädigung

abgefunden, welche Lessing herauspressen half, seinen eigenen Tanz mit dem „kleinen, kriechenden Minister" vertagend. Er hatte alle Stichkarten in der Hand, aber die Pfälzer hüteten sich wol den gefährlichen Streiter durch einen Bruch des öffentlichen Schweigens zu reizen und alle schimpflichen Kosten dieses Spieles vor der Welt zu tragen. Lessing überließ das Mannheimer Nationaltheater gleichgiltig seinem Schicksal: es sei damit eitel Wind; wenigstens verstehe man in Mannheim — und damit traf er den Nagel auf den Kopf — unter einem deutschen Nationaltheater nur ein Theater, auf welchem lauter geborene Pfälzer agiren; den Schauspielern gelte für ein wahres Nationaltheater allein dasjenige, das ihnen lebenslänglichen Unterhalt verspreche, da ihnen ja Spielstücke genug ins Maul flögen. Ebenso entsagt er in einem Brief an Nicolai auf immer dem berückenden Bühnentraum und spottet: „Von wegen der Nationalschaubühne hätte Ihnen einfallen sollen was Christus von den falschen Propheten sagt, die sich am Ende der Tage für ihn ausgeben würden: So alsdann jemand zu euch sagt, hier ist Christus oder da, so sollt ihr es nicht glauben. Werden sie zu euch sagen, siehe, er ist in Wien, so glaubt es nicht! siehe, er ist in der Pfalz, so gehet nicht hinaus!"

Als ein Jahr darauf auch der geschmeidige Wieland, wie sorgfältig er in Mannheim sein verbindliches Wesen als Widerspiel des Lessingschen „Weberbaums" glitzern ließ, ein Opfer der pfälzischen Leimruthen wurde, fand er mit der ergetzlichsten Anknüpfung an ein lucianisches Motiv in dem abderitischen Froschgraben Mannheim die Fortsetzung seiner stockenden „Abderiten" und rächte durch diese Capitel, lustige Meisterstücke carikirender Malice, auch die Freund Lessing widerfahrene Unbill, indem er Lessing-Euripides durch das Theaterabdera Mannheim führte. Dem kläglichen Nachspiel der Lessingschen Erfahrungen, wo der verachtete Prinzipal Marchand, der mit niedrig denkenden Dichterlingen gegen den großen Dramaturgen intriguirt hatte, als Sieger hervorgegangen war, und neuen an Ehren, aber nicht an Gewinn reichen Versuchen Seylers in der Pfalz festen Fuß zu fassen folgte jedoch 1779 unter Dalbergs Regiment eine glücklichere Ära. Hervorragende junge Talente sammelten sich um das Banner des Mannheimer Nationaltheaters. Hier that Iffland als Schauspieler und Dichter seine ersten Schritte. Die Nachwehen des kleinlichen Localpatriotismus in

Kritik und Production und die akademischen Tiraden über die Ziele einer guten Bühne thaten der Lebenskraft des nach langem Kreißen ans Licht getretenen Kindes keinen Abbruch. Auf dem Repertoire erschien Shakespeare neben Lessing, und 1781 drängten sich aus dem Kreise der kleinbürgerlichen Familie, die in Mannheim wie nirgends sonst zu poetischer Herrschaft gelangt war, die genialischen Figuren der Schillerschen „Räuber" hervor. In Hamburg, in Wien, in Mannheim entfaltete die deutsche Schauspielkunst ein freies Dasein. Das Lehrgeld war nicht umsonst bezahlt.

Lessing konnte 1777 seine letzte dramaturgische Enttäuschung um so leichter verschmerzen, als sein häusliches Glück im schönsten Wachsthum begriffen schien. Das Neujahr hatte die Familie behaglich in dem „Schäfferschen" Hause, dem hufeisenförmigen Gebäude neben der Rotunde angesiedelt gefunden, das, im Innern umgestaltet, noch heute den Bibliothekar der Guelferbytana beherbergt. „Was Ihr angewiesenes Haus betrifft: wenn es auf mich ankömmt, so vertausche ich es mit keinem Palaste in der Stadt, wenn es auch noch so altväterisch und klein wäre. Ich würde ja bei einer solchen Entfernung die Erlaubnis verlieren, Sie in der Bibliothek besuchen zu dürfen" hatte Eva noch als Braut geschrieben. In diesen mit sauberer Eleganz ausgestatteten Räumen begann nun Lessing, ein eifriger Frühaufsteher, seine Tage, die gleichmäßig, aber ohne die dumpfe Eintönigkeit der letzten Wolfenbüttler Jahre, im steten Wechsel kurzer Bibliotheksarbeit, stiller Stunden am Studirtisch und geselliger Freuden mit Weib und Kindern oder willkommenen Gästen verliefen. Mit jugendlicher Frische betrieb er seine großen theologischen Kriegspläne und fühlte trotz Mannheim Lust und Kraft zu neuen dramatischen Schöpfungen. Wer ihn damals im vertrauten Gedankenaustausch und am heitern Familientische sah, bewunderte die elastische Schaffelust und Fröhlichkeit des Mannes und den herrlichen Einklang der Gatten. Mendelssohn und der gute Theophilus hatten Lessing noch niemals so liebreich, so umfangen von innerem und äußerem Frieden, so gesund, so lebensmuthig gefunden. Der junge schwäbische Historiker Spittler, der im Frühjahr einige Wochen zu Wolfenbüttel Lessings bibliothekarische und menschliche Güte in vollem Maße genoß, schüttete sein dankbares Herz vor Freund Meusel aus: „Ich weiß nicht, ob Sie Lessing persönlich kennen." — Meusel

kannte ihn als Recensenten! — „Ich darf Sie versichern, daß er der größte Menschenfreund, der thätigste Beförderer aller Gelehrsamkeit, der hilfreichste und der herablassendste Gönner ist. Man wird unvermerkt so vertraut mit ihm, daß man schlechterdings vergessen muß, mit welch großem Manne man umgeht, und wenn es möglich wäre, mehr Menschenliebe, mehr thätiges Wolwollen irgend anzutreffen als bei Lessing — so wärs bei Lessings Gattin. Eine solche Frau hoffe ich nimmer mehr kennen zu lernen. Die unstudirte Güte des Herzens, immer voll von der göttlichen Seelenruhe, die sie auch durch die bezauberndste Sympathie allen mittheilt, welche das Glück haben mit ihr umzugehen. Das Beispiel dieser großen würdigen Frau hat meine Begriffe von ihrem Geschlechte unendlich erhöht; und vielleicht bin ich noch viel zu kurz in Wolfenbüttel gewesen, um sie nach allen ihren Vorzügen kennen zu lernen."

Mit dem vorrückenden Jahr wuchs die bang beseligende Hoffnung auf ein Unterpfand der Ehe, das Vater und Mutter zu einer noch unlösbareren Gemeinschaft an einander kettet und dem Haussegen die höchste Weihe giebt. Aber das mit so heißen Wünschen, mit so ernsten Gelübden herbeigesehnte Christfest sollte die furchtbarste Katastrophe für Lessings spät und mühselig aufgebautes Familienglück werden: an einem der Weihnachtsfeiertage wurde ihm ein Sohn geboren, der schon vierundzwanzig Stunden nach der schweren Entbindung starb; von der kleinen Leiche blickte Lessing hinüber auf seine vom hitzigsten Fieber befallene Gattin; nach verzweifelten Tagen leuchtete ein trügerischer Hoffnungsstrahl; auch dieser verblich; am 10. Januar 1778 erlosch Evas Leben, und in einem Grabe des Wolfenbüttler Bürgerkirchhofs ist mit Lessings geliebtestem Wesen seine ganze Freude am Dasein bestattet worden. Er brach zusammen und haderte verzweifelt mit dem grausamen Schicksal. Nichts ergreifender, als wie der schmerzlichste Krampf diesen starken Mann schüttelt und Lessing doch, während der Geier sein Eingeweide frißt, die schonendste Mittheilung der Trauerkunde an den ältesten Stiefsohn anordnet; nichts was uns das Herz mehr zusammenschnürte, als dieses thränenlose Stöhnen eines Gewaltigen, diese blutigen Sarkasmen, diese dumpfe Fassung, diese ungeheure Kraftanstrengung aus der Verzweiflungsnacht wieder ans Licht zu tauchen und fortzuleben, fortzulieben, aber auch fortzuhassen und

nicht in siechem Pessimismus oder ermattender Klage, sondern im Getriebe des Kampfes den Lebensrest aufzureiben. Klopstock hat sehr bald nach dem Scheiden Metas aller Welt die tödtliche Entbindung, die letzten Gespräche und seine Wittwerschmerzen haarklein vorerzählt — ein paar großartige Briefe, das Erschütterndste was je aus der Feder eines zagenden und trauernden, verzweifelnden und mit dem Fatum, aber auch mit sich selbst ringenden Mannes gekommen ist, führen uns in das Wolfenbüttler Sterbehaus. Jeder Zusatz würde ihre lapidaren Züge beleidigen.

Den 31. December 1777, an Eschenburg. „Ich ergreife den Augenblick, da meine Frau ganz ohne Besonnenheit liegt, um Ihnen für Ihren gütigen Antheil zu danken. Meine Freude war nur kurz. Und ich verlor ihn so ungern, diesen Sohn! Denn er hatte so viel Verstand! so viel Verstand! — Glauben Sie nicht, daß die wenigen Stunden meiner Vaterschaft mich schon zu so einem Affen von Vater gemacht haben! Ich weiß, was ich sage. — War es nicht Verstand, daß man ihn mit eisernen Zangen auf die Welt ziehen mußte? daß er sobald Unrath merkte? — War es nicht Verstand, daß er die erste Gelegenheit ergriff, sich wieder davon zu machen? — Freilich zerrt mir der kleine Ruschelkopf auch die Mutter mit fort! — Denn noch ist wenig Hoffnung, daß ich sie behalten werde. — Ich wollte es auch einmal so gut haben wie andere Menschen. Aber es ist mir schlecht bekommen."

Den 5. Januar 1778, an Karl Lessing. „Ich habe nun eben die traurigsten vierzehn Tage erlebt, die ich jemals hatte. Ich lief Gefahr, meine Frau zu verlieren, welcher Verlust mir den Rest meines Lebens sehr verbittert haben würde. Sie ward entbunden und machte mich zum Vater eines recht hübschen Jungen, der gesund und munter war. Er blieb es aber nur vierundzwanzig Stunden und ward hernach das Opfer der grausamen Art, mit welcher er auf die Welt gezogen werden mußte. Oder versprach er sich von dem Mahle nicht viel, zu welchem man ihn so gewaltsam einlud, und schlich sich von selbst wieder davon? Kurz, ich weiß kaum, daß ich Vater gewesen bin. Die Freude war so kurz, und die Betrübnis ward von der größten Besorgnis so überschrieen! Denn die Mutter lag ganzer neun bis zehn Tage ohne Verstand, und alle Tage, alle Nächte jagte man mich ein paar Mal von

ihrem Bette mit dem Bedeuten, daß ich ihr den letzten Augenblick nur saurer mache. Denn mich kannte sie noch bei aller Abwesenheit des Geistes. Endlich hat sich die Krankheit auf einmal umgeschlagen, und seit drei Tagen habe ich die zuverlässige Hoffnung, daß ich sie diesmal noch behalten werde, deren Umgang mir jede Stunde, auch in ihrer gegenwärtigen Lage, immer unentbehrlicher wird." .

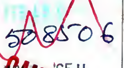
Den 7. Januar, an Eschenburg. „Ich kann mich kaum erinnern, was für ein tragischer Brief das kann gewesen sein, den ich Ihnen soll geschrieben haben. Ich schäme mich herzlich, wenn er das Geringste von Verzweiflung verräth. Auch ist nicht Verzweiflung, sondern vielmehr Leichtsinn mein Fehler, der sich manchmal nur ein wenig bitter und menschenfeindlich ausdrückt. Meine Freunde müssen mich ferner schon so dulden, wie ich bin. — Die Hoffnung zur Besserung meiner Frau ist seit einigen Tagen wieder sehr gefallen, und eigentlich habe ich itzt nur Hoffnung, bald wieder hoffen zu dürfen."

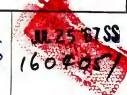
Den 10. Januar, an Eschenburg. „Meine Frau ist todt, und diese Erfahrung habe ich nun auch gemacht. Ich freue mich, daß mir viel dergleichen Erfahrungen nicht mehr übrig sein können zu machen, und bin ganz leicht."

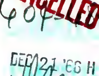
Den 12. Januar, an Karl. „Wenn du sie gekannt hättest! — aber man sagt, es sei nichts als Eigenlob, seine Frau zu rühmen. Nun gut, ich sage nichts weiter von ihr. Aber wenn du sie gekannt hättest! Du wirst mich, fürchte ich, nie wieder so sehen, als unser Freund Moses mich gefunden hat: so ruhig, so zufrieden in meinen vier Wänden!"

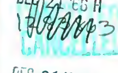
Den 13. Januar, an Eschenburg. „Gestern Morgen ist mir der Rest von meiner Frau vollends aus dem Gesichte gekommen. — Wenn ich noch mit der einen Hälfte meiner übrigen Tage das Glück erkaufen könnte, die andre Hälfte in Gesellschaft dieser Frau zu verleben, wie gern wollt' ich es thun. Aber das geht nicht, und ich muß nur wieder anfangen meinen Weg allein so fort zu duseln. Ein guter Vorrath vom Laudano litterarischer und theologischer Zerstreuungen wird mir einen Tag nach dem andern schon ganz leiblich überstehen helfen." —

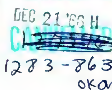
Berlin, Druck von W. Büxenstein.



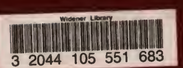











Widener Library
3 2044 105 551 683